das kunstwerk

3 XIV

KUNSTGESPRÄCH 1960

KUNST, WISSENSCHAFT ODER PROPAGANDA? —— FUNKTIONEN DER KUNSTKRITIK

Die Kunstgespräche, die 1959 in Baden-Baden stattfanden, werden in diesem Jahr von der Redaktion DAS KUNSTWERK in Verbindung mit der „Gesellschaft für Neue Kunst e. V." in Frankfurt am Main fortgesetzt, und zwar **am 28. und 29. Oktober 1960** unter dem Protektorat von Herrn Stadtrat Dr. Karl vom Rath im **Cantatesaal in Frankfurt a. M.** (neben dem Goethehaus).

Gesprächsleiter ist Dr. Rudolf Krämer-Badoni, Wiesbaden. Referate werden gehalten von: Prof. Umbro Apollonio, Venedig, Prof. Dr. Max Bense, Stuttgart, Klaus Jürgen-Fischer, Baden-Baden, Dr. Werner Hofmann, Wien, Dr. Franz Roh, München, William E. Simmat, Frankfurt a. M. u. a. An der Diskussion nehmen teil: Norbert Kricke, Düsseldorf, Dr. Udo Kultermann, Leverkusen, Jürgen Morschel, München, Bernard Schultze, Frankfurt a. M., Dr. Curt Schweicher, Kassel u. a.

Anmeldungen zur Teilnahme an dem Kunstgespräch 1960 in Frankfurt a. M. erbitten wir an die
Gesellschaft für Neue Kunst e. V., Frankfurt a. M., Bettinastraße 62, Telefon 77 93 26

GESELLSCHAFT FÜR NEUE KUNST E. V. FRANKFURT A. M. TELEFON 77 93 26 BETTINASTR. 62

Die Gesellschaft für Neue Kunst e. V., Frankfurt a. M. ist ein Zusammenschluß von Freunden zeitgenössischer Kunst auf überregionaler Grundlage und macht sich zur Aufgabe, den Kontakt mit modernen Künstlern zu pflegen und die Äußerungen der neuen Kunst (bildende Kunst, Literatur, Musik, Tanz, Architektur) einem breiteren Publikum nahezubringen.
Die Gesellschaft veranstaltet Vorträge und Diskussionsabende, organisiert Tagungen, Dokumentationen usw., fördert junge Künstler und Publikationen zeitgenössischer Kunst. Sie ist ein gemeinnütziger Verein. Mitglied kann jeder werden, der sich den Absichten und Zielen der Gesellschaft verbunden fühlt. **Ordentliche Mitglieder** zahlen einen Jahresbeitrag von DM 12,—, **fördernde Mitglieder** einen höheren, von ihnen selbst zu bestimmenden Beitrag.
Die Mitglieder haben freien Zutritt zu allen Veranstaltungen der Gesellschaft und werden durch Einladungen und durch in loser Folge erscheinende Gesellschaftsberichte über die Arbeit der Gesellschaft fortlaufend unterrichtet. Anregungen und Mitteilungen der Mitglieder nimmt der Vorstand jederzeit entgegen.

Wir laden herzlichst ein, sich unseren Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst anzuschließen.

GESELLSCHAFT FÜR NEUE KUNST E. V. FRANKFURT A. M. TELEFON 77 93 26 BETTINASTR. 62

3 | XIV

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

Das KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 3/XIV

September 1960

INHALT:

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo. 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

UMBRO APOLLONIO

MORANDI

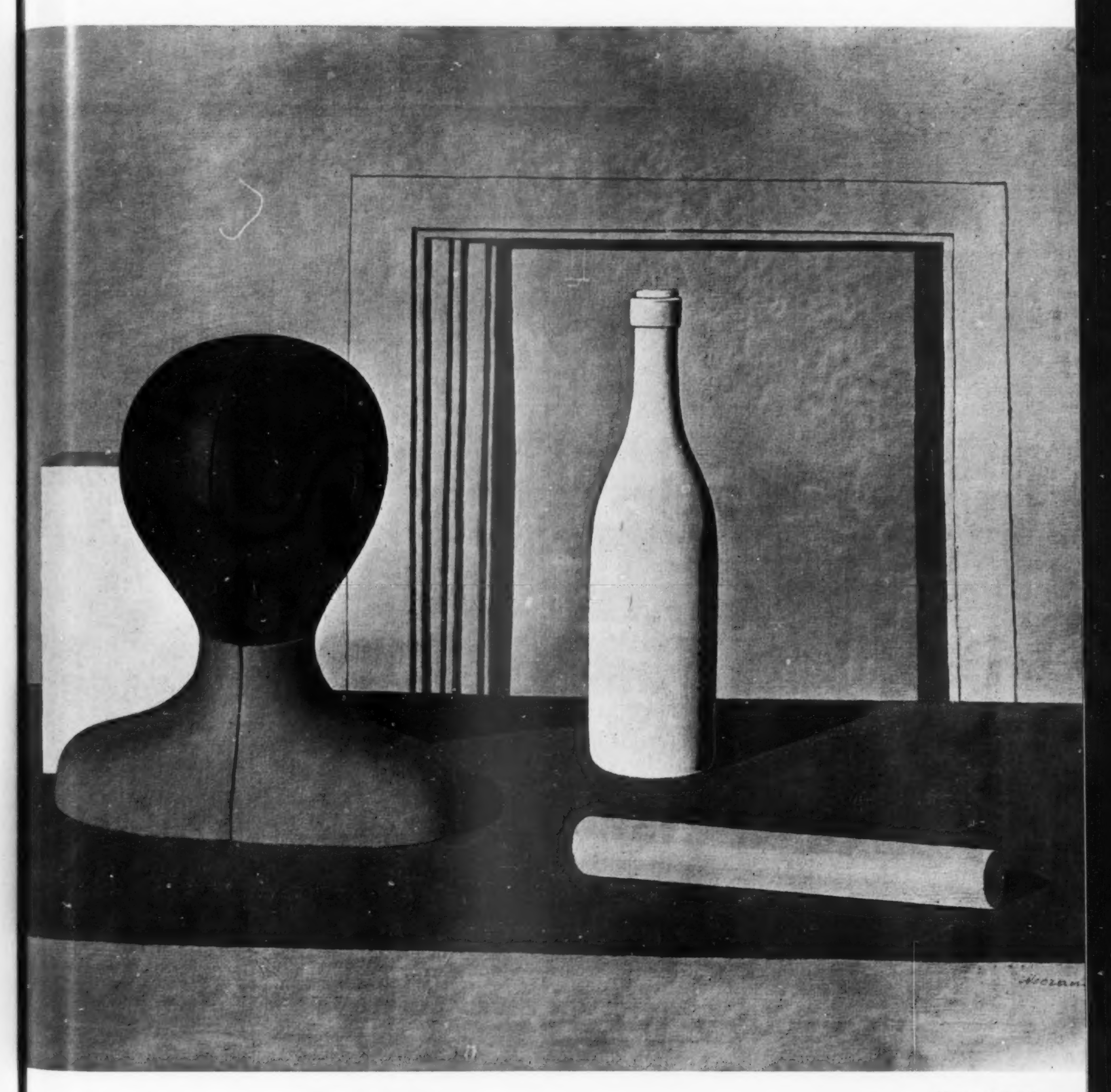
Die Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Kunstströmungen kommt nie zu einem endgültigen Ausgleich. Immer wieder muß eine Richtung verstummen, wenn es einem schöpferischen Menschen gelingt, von ihrer programmatischen Metapher zur Realität durchzustoßen. In das Leben der Kultur dringen viele widersprüchliche Theorien mit ihren differenzierten Formulierungen ein. Jede von ihnen erhebt den Anspruch, das geschichtliche Anliegen der Zeit zu repräsentieren. Sie allein glaubt, die bisherige Erfahrung zu neuen Möglichkeiten der Inspiration zu führen. Die selbstbewußte Strenge, mit der eine solche Theorie ihre Ansprüche aufrechterhält, kann verwundern, da sie doch immer eine intellektuelle Reflexion ist, die keine Interessen zu vertreten hat. Ihr eigentliches Anliegen dürfte nicht sein, die Geschichte zu interpretieren, sondern als Geschichte zu wirken. Dies tun aber nur die höheren Intelligenzen, die sich ihrer Humanität hingeben und die durch ihre Werke, nicht mit Worten reden. Die ästhetischen Lehrmeinungen und analytischen Bestimmungen liefern der Welt des Künstlers manche Anregung, aber sie können diese nicht begründen. Der Künstler findet allein in der Poesie die dauernde Substanz seiner eigenen Geschichte und die der anderen. Er entleibt die Materie und bindet sie in eine neue Wirklichkeit. Diese neue Wirklichkeit ist unteilbar verbunden mit allem, was das Leben des Geistes darstellt. Darüber hinaus ist sie eng verknüpft mit jener universalen Bedeutungssphäre, die sich durch Stil und Empfindung in unserer Phantasie bildet.
Künstler, die befähigt sind, das Universum in menschlichen Maßen aufzuzeigen, sind selten. Zu ihnen können wir Giorgio Morandi zählen, der 1890 in Bologna geboren wurde. Von Anbeginn an war sein Werk zugleich Poesie und Geschichte. So zählen wir manche der zwischen 1915 und 1920 entstandenen Werke zur „metaphysichen Periode", da sie einige ihrer Kennzeichen widerspiegeln. Aber sogleich sind wir gezwungen, auf den Unterschied hinzuweisen und hervorzuheben, daß bei Morandi das ganze Bild von einem auserlesenen figurativen Gesetz lebt. So gilt der manichino — das typische Kennzeichen der pittura metafisica — nicht mehr als solcher, er wird vielmehr zu einem Formprinzip, das seine eigene Sprache spricht. Jeder Gegenstand wird nicht etwa als ein überraschendes Zeichen in dem festgefügten Zusammensein mit anderen Gegenständen bejaht, sondern er wird als Körper angelegt, dessen Bedeutung ausschließlich im stilistischen Formenzusammenhang liegt. Die Aspekte des Figurativen sind kaum mehr als ein unbedeutender Untergrund. Es überwiegt die Wurzelkraft, die den Wandel der Realität in die höhere Sicherheit der Poesie bewirkt. Das zeigt sich etwa darin, daß man bei vielen Künstlern eine bequeme Unterteilung nach den gewählten Sujets vornehmen kann, — Periode der manichini, Periode der Pferde, Periode der Plätze, Periode der Stadtansichten und so fort — bei Morandi hingegen müssen die Entwicklungsstufen an den Verwandlungen des figurativen Problems abgelesen werden: einmal ist es die reine Fläche, dann ist es die Perspektive, ein andermal der vom Licht gewirkte Raum, oder es ist das Farbgewebe feinster Tonalitäten von einer schweren und akzentuierten oder von einer lichten und sehr zarten Farbstruktur. Das Neue liegt jeweils in den progressiven Phasen, die die Gegenstände durchlaufen, in den geringfügigen Verschiebungen, die sie erleiden und durch die sie einem neuen Rhythmus unterworfen werden. Die Zeit steht still und schreibt mit höchster Zartheit kaum eine Pause: der Maler folgt seinem Gefühl und scheidet alles aus, was vergängliche oder hinfällige Motive in sich trägt. Was bedeutet es hier schon, wenn sich einmal eine Erinnerung an Cézanne einstellen will oder sich eine Verbindung zum Kubismus zeigt? Was bedeutet es schon, wenn auf manchen Gemälden der Schatten von Derain oder Corot lastet? Das ist Rechthaberei des Wörterbuches, weiter nichts. Die Reife des Malers geht weit über solche Einflüsse hinaus, auch wenn sie ihn in das allgemeine Klima der zeitgenössischen Malerei einbinden.
In der liebevollen Aufstellung der Gegenstände, die unauffällig nach der Ordnung ihrer wesentlichen Beziehungen erfolgt, stellt sich das Problem von Raum und Licht dar.

Dies bedeutet ein Abrücken von jeder naturalistischen Nachahmung. Bei einem Maler, der niemals die Möglichkeit einer abstrakten Reduktion ergriffen hat, ist dieses Ergebnis umso bemerkenswerter. Der Rückzug in die intime, nicht in die magische Sphäre, hat in Morandi einen der größten Exponenten der modernen Kunst erzeugt. Die großen künstlerischen Verwirklichungen haben sich immer trotz scheinbarer Bescheidenheit ihrer Mittel durchgesetzt. Giorgio Morandi hat gerade die ärmlichsten Gegenstände zu der Stufe erhoben, die der figurativen Sprache am würdigsten ist. Werke, die aus dem Verlangen nach einer Übereinstimmung mit der Zeit entstanden sind, sind im Grunde zahlreicher als Schöpfungen der reinen Poesie. Dies liegt an dem alteingewurzelten Irrtum, daß Poesie von aller Geschichte losgelöst sei: gleichgültig und überflüssig. Morandi hingegen lehrt, daß jede Lösung, die sich in der Stille der Seele bildet, eine autonome Sprache schafft, die völlig im Einklang mit dem Anspruch der Epoche steht.

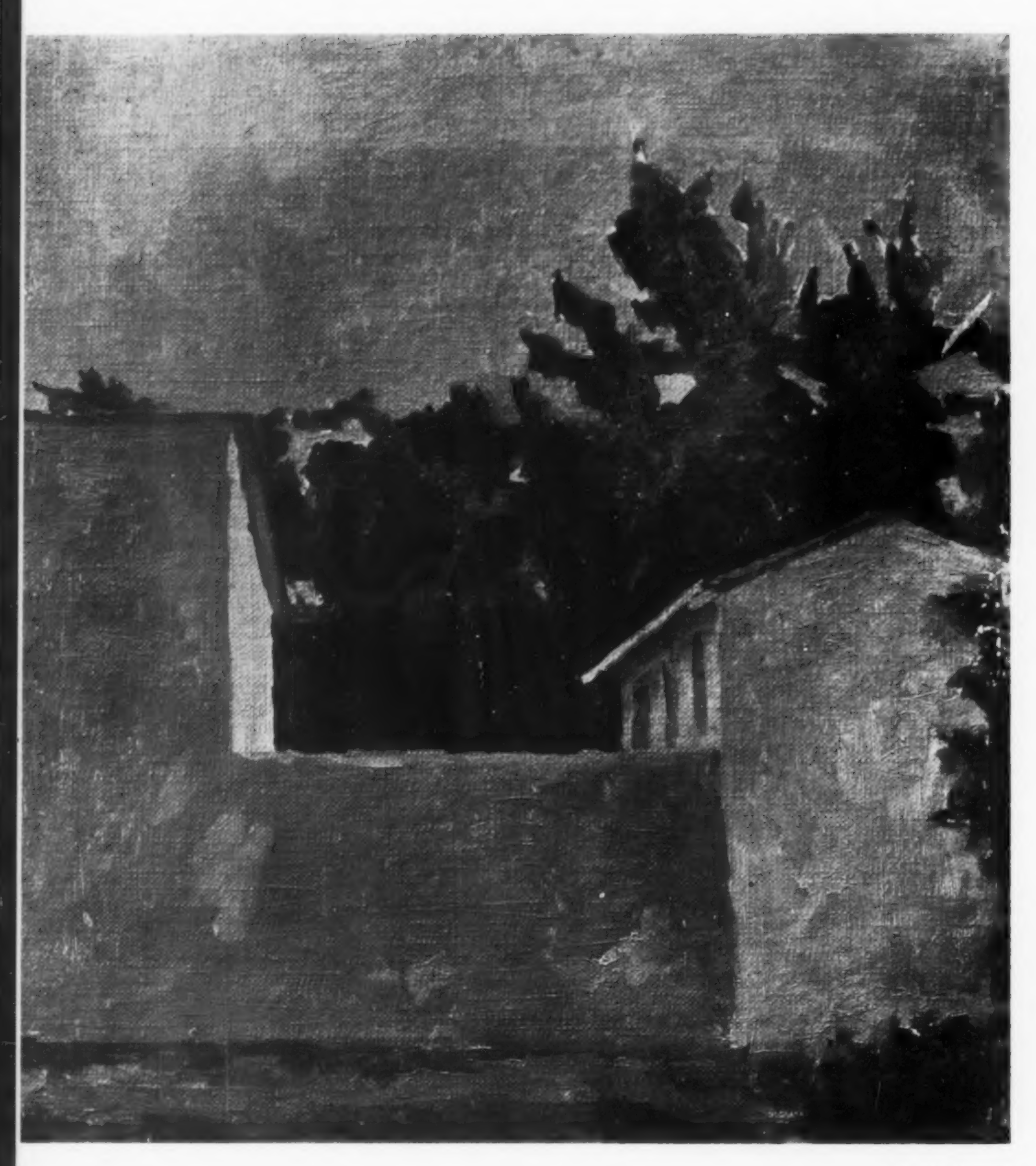
Ich will keine psychologische Erörterung wiederholen, nach der schon andere nachzuweisen versuchten, daß in der Malerei um 1930 eine Verbindung zwischen der Agressivität einer widerwärtigen Zeit und der Neigung zu tiefen Schatten und dramatischen Ressentiments besteht. Dies ist sicher richtig. Es muß bei einem Künstler so sein, der vor allem seine eigene Freiheit zu verteidigen hat und der jeden fremden Eingriff ablehnen muß. Ich will mich dagegen auf jene unmittelbare Erfahrung berufen, die die Werke in einen weniger fragwürdigen Zusammenhang der Kunstgeschichte einordnet. Wir sagen, daß es eine kubistische Bewegung gegeben hat. Mit dieser fallen einige der wichtigsten, vielleicht auch der beständigsten formalen Errungenschaften der Moderne zusammen. Morandi hat im tonalen Gleichgewicht seiner Bilder einige ihrer Variationen aufgenommen. Darüberhinaus vollzieht sich aber das Zusammentreffen von Farbton und Licht, das über die Bilder in reichen Vibrationen ausgegossen ist, in kontrollierbarer räumlicher Dimension. Die an sich sehr bestimmten Dinge scheinen kraft Morandis eigener Metrik von jeder realen Proportion befreit zu sein. Dies ist nicht die analytische Zerlegung der Kubisten, vielmehr ihre Fortsetzung auf der Linie der lyrischen Erregung, die ein Ergebnis hervorruft, das jene auf rationalem Wege erreicht hatten. Die Bildfülle, die uns ein Gemälde von Morandi bietet, läßt sich gerade durch eine Lesbarkeit angeben, die von einem Eindruck der natürlichen Formen ausgeht, um sofort wieder in die empfindsame figurative Poesie zurückzukehren. Es besteht bei diesem Maler eine urtümliche Spontaneität des künstlerischen Wirkens, die ganz aus den Einflüssen alter und neuer Traditionen wächst, um sich Neuheiten des Ausdrucks zuzuwenden.

Aus diesem Grunde konnte schon vor uns an Chardin und Vermeer erinnert werden: wegen dieser so eifersüchtig gehüteten Intimität. Morandi hat in täglichem Reifen des menschlichen Gefühls seine Inspiration als fortdauernde Gegenwart in der Welt behaupten können.

(aus dem Italienischen von CHB)



Giorgio Morandi
Grande natura morta metafisica, Öl, 1918



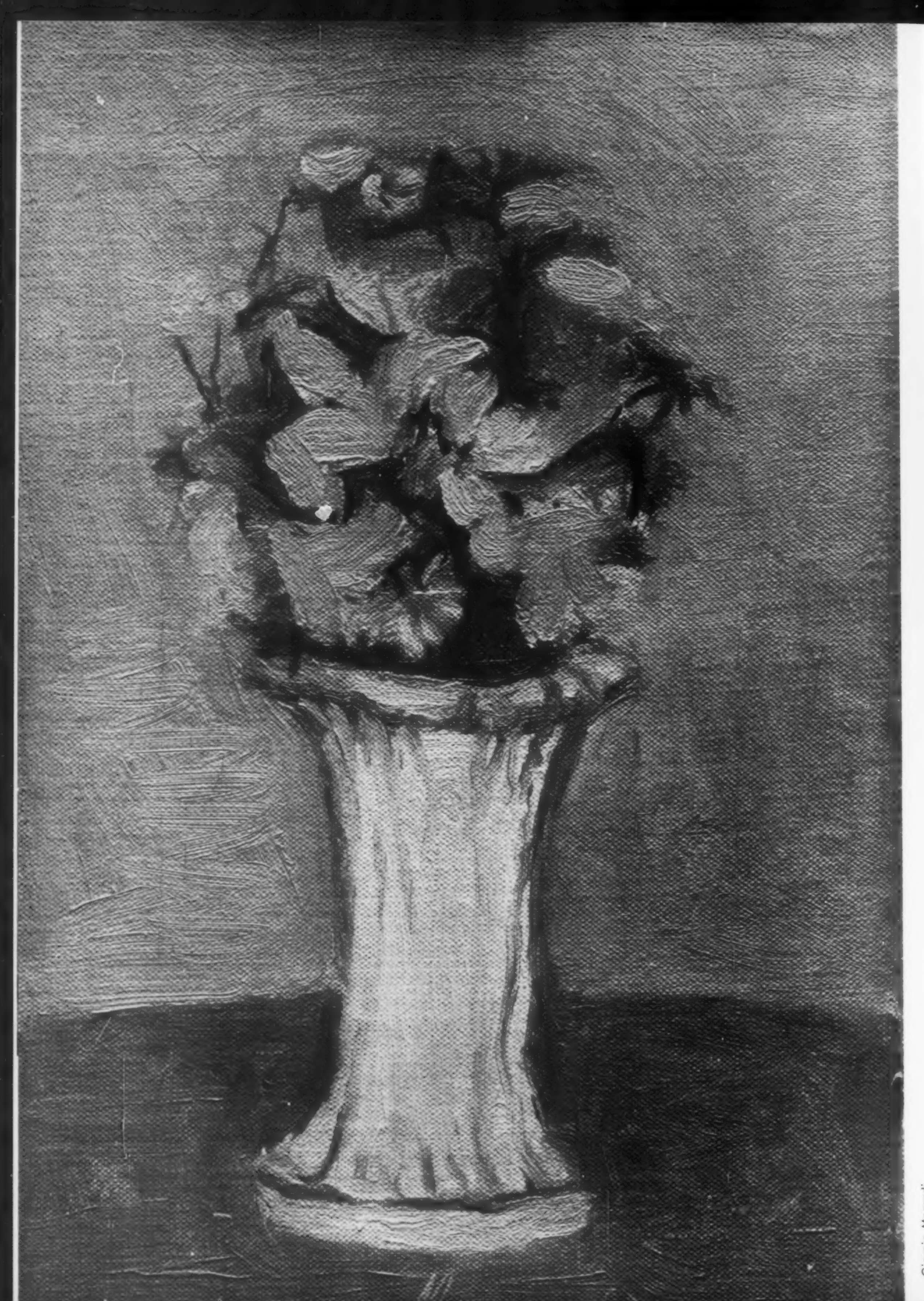
Giorgio Morandi
Paesaggio, Öl, 1925



Giorgio Morandi
Natura morta con drappo giallo, Öl, 1929



Giorgio Morandi
Natura morta, Öl, 1937



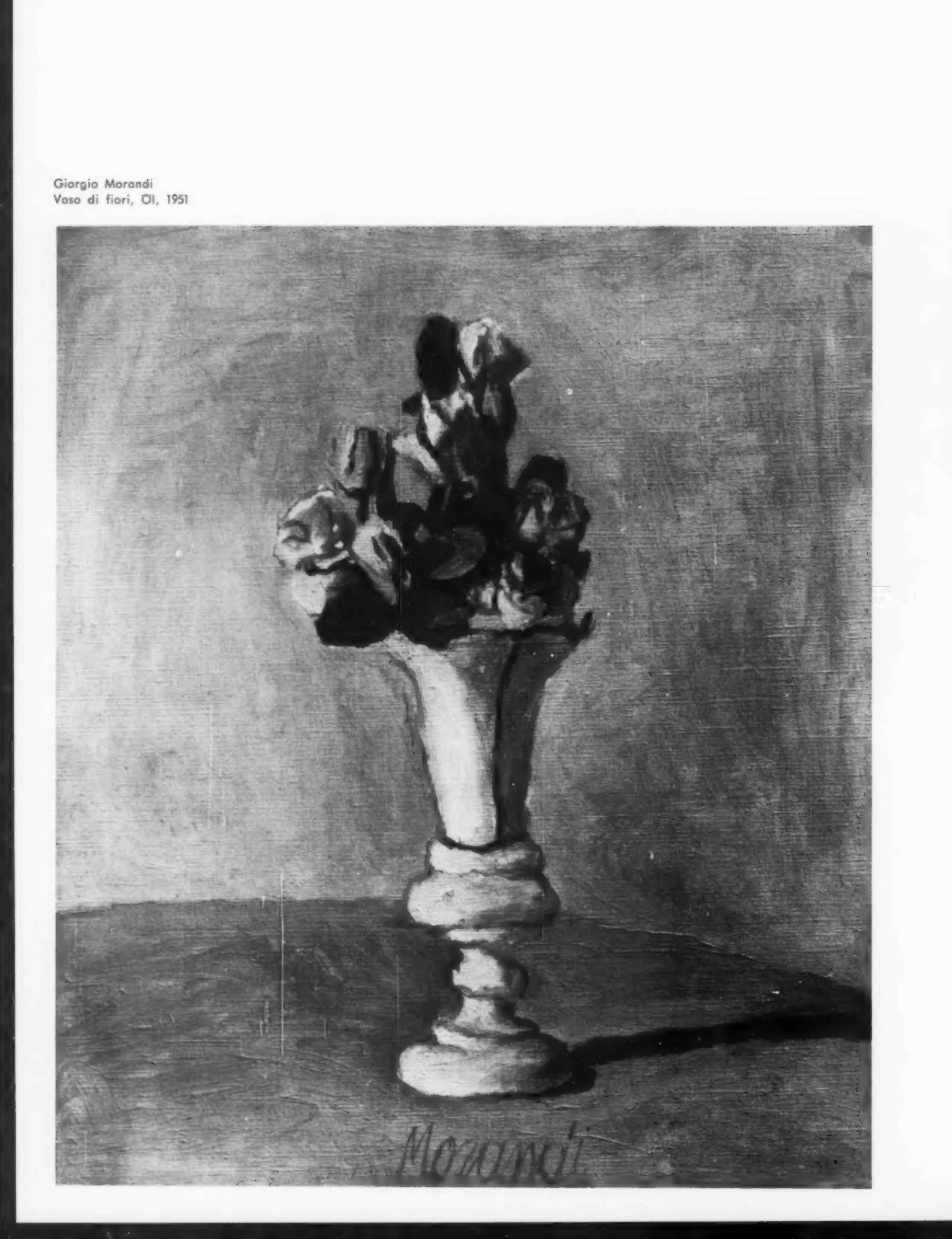
Giorgio Morandi
Fiori, Öl, 1943



Giorgio Morandi
Natura morta, Öl, 1944

Fiori, Öl, 1943

Giorgio Morandi
Vaso di fiori, Öl, 1951





Giorgio Morandi
Natura morta, Öl, 1953



Giorgio Morandi
Natura morta, Öl, 1957

KURT

Zwische
und unt
grund fü
ganze K
genauer
rollt; di
(von rec
gerunde
linge, l
schneide
Höhe u
Alles s
die auf
Ein atm
schehen
Dieses
Bilder v
stellung
diesen
bekämp
wenigen
Lyriker
scher St
loge (u
zu häuf
zu seh
Gestalt
gleichba
bar), o
flächen
stofflich
bei Rits
malten
zwölf B
hatten,
gend, s
lichten
eine b
tümliche
lich her
Arbeite
gen Leb
Ritschl
dien de
blieb;
langen
spiegelt

KURT LEONHARD

OTTO RITSCHL

Zwischen geschwungenen, rein schwarzen Uferrändern (oben und unten) bildet ein breiter Kanal den hellgraublauen Bildgrund für zwei Inselformen: eine sehr große, lichtblau, fast die ganze Kanalbreite füllend, wolkig geballt, zur Kugelform strebend, genauer zu einer asymmetrischen Herzform, die deutlich nach links rollt; die andere, viel kleinere, aber sie energisch überschneidende (von rechts unten heraufgehoben), dunkelblau, zwar auch abgerundet, aber eher zur Blockform neigend. Schmale graue Formlinge, länglich senkrecht das obere Ufer und beide Bildränder schneidend, betonen (als Verklammerung) die Dimensionen der Höhe und der Breite. Keine gerade Linie; aber lauter klare Formen. Alles schwebt. Nichts erscheint körperlich. Schwerelose Schatten, die auf einen Dunstschirm fallen: luftig und doch scharf begrenzt. Ein atmendes Heben und Senken, eine Ahnung weiträumigen Geschehens teilt sich dem Betrachter mit.

Dieses monumentale Querformat (155 mal 220) ist eines der vier Bilder von Ritschl, die 1959 auf der Wiesbadener Künstlerbundausstellung hingen. Man war nicht im mindesten darauf vorbereitet, diesen Maler, der seit Jahren als Dramatiker spitzwinklig einander bekämpfender Farbsegmente bekannt war (und als einer der wenigen Gegenspieler tachistischer Formauflösung), nun als einen Lyriker wiederzufinden, als den Herrn einer Welt von monomanischer Stille und Einsamkeit, als Monochromisten großer Farbmonologe (unwillkürlich sieht man sich gezungen, die Vorsilbe Mono- zu häufen). Viele, die in Ritschl bisher nur den kühlen Formalisten zu sehen vermochten, sahen auf einmal, daß da die reinste Gestalt des mystischen Meditationsbildes gereift war, von fern vergleichbar mit ostasiatischer Vergeistigung (aber nicht davon ableitbar), oder, unter den Zeitgenossen, etwa mit den großen Farbflächen des Amerikaners Rothko, der eine ähnlich transluzide Entstofflichung erreicht hatte, aber unter Aufopferung der Form, die bei Ritschl gerettet blieb (was ihn auch von dem viel stofflicher gemalten neuen Meistermann unterscheidet). Über den Zyklus der zwölf Bilder Ritschls, zu denen die in Wiesbaden gezeigten gehört hatten, schrieb Egon Vietta, der Vorkämpfer der informellen Jugend, seinen letzten, erst posthum nach dem Tode Viettas veröffentlichten Aufsatz (Januar 1960 in „Die Kunst und das schöne Heim"), eine breit angelegte, bekenntnishafte Analyse, die den eigentümlichen Charakter und die Bedeutung dieser neuen Stilstufe trefflich hervorhebt, aber doch vielleicht den Unterschied zu früheren Arbeiten des Malers etwas zu radikal formuliert. Wer den bisherigen Lebensweg des am 9. August 1960 fünfundsiebzigjährigen Otto Ritschl verfolgt hat, wird auch im Vergleich der verschiedenen Stadien den Eindruck gewinnen, daß er sich in allen Wandlungen treu blieb; was merkwürdigerweise nicht ausschließt, daß sich in seiner langen Entwicklung der Ablauf der Kunstgeschichte seit 1918 widergespiegelt — ausgenommen jene Naturalismen des Inhalts oder der Form, die im Kunstwerk nicht eine geistige Erhöhung des Lebens geben wollen, sondern dieses Leben noch einmal, im Rohzustand. Die Transzendenz eines Ritschl war durchaus fähig, tief partizipierend alle Wellen der Zeit in sich aufzunehmen — aber sie blieb ihrer schon sehr früh ausgesprochenen Mission treu, ein „Mittel geistiger Entwicklung" sein zu wollen, „Nahrung des Jiva" (des Persönlichkeitsgrundes), wie der Maler als gründlicher Kenner des Vedanta sagt.

Um kurz in Stichworten zu resümieren:

1918 beginnt Ritschl als dreiunddreißigjähriger Autodidakt zu malen, und zwar zunächst expressionistisch. Schon seit etwa 1920 versucht er es dann mit „neuer Sachlichkeit", Valori plastici, Pittura metafisica. Er stellt mehrmals erfolgreich aus, u. a. auch bei Hartlaub in Mannheim. Dann nötigt ihn der Eindruck französischer Malerei und die dadurch angeregte Selbstkritik zu einer ersten Umkehr und zu einer jahrelang gewahrten Zurückhaltung. Seit etwa 1925 neigt er zu jener Gestaltungsweise, die man „abstrakter Surrealismus" getauft hat (bei Picasso, Miró, Masson), 1930 aber malt er seine ersten absoluten Kompositionen und findet einen eigenen Stil gegenstandsfreier Gestaltung. Damals handelte es sich um kontemplative Symbolbilder aus der Welt seiner Gedankenerlebnisse, mit Titeln wie „Das Werden", „Verehrung", „Innenschau". Diese Titel verschwinden schon sehr bald, aber die symbolischen und figurativen Beziehungen bleiben noch lange wirksam. Nach der erzwungenen Pause im Tausendjährigen Reich beginnt Ritschl 1945 die neue Schaffensaera zur Überraschung seiner Freunde wieder mit einer sehr freien Annäherung an schlicht Gegenständliches, als Stilstufe vergleichbar etwa den „Frauen im Lehnstuhl" von Picasso, aber nicht von der objektiven Wirklichkeit ausgehend, sondern von der autonomen Form, die durch die rein metaphorische Angleichung an den Gegenstand (die Titel heißen jetzt „Boxer", „Kartenspieler", „Sinnende") neue kompositionelle Geschlossenheit gewinnt. Spätestens 1948 ist dieses Durchgangsstadium überwunden. Es folgen nun die gegenstandsfreien und titellosen Kompositionen des hochklassischen Ritschl. Die barocke Offenheit des Raumes ist mit der romantischen Symbolik endgültig aufgegeben, die Fläche als zentral geordneter Organismus bildet sich aus: und zwar innerhalb der folgenden fünf Jahre in einem Stil von außerordentlicher Mannigfaltigkeit der Elemente und michelangelesker Wucht der Formgebärde. Der Bildbau konstituiert sich aus der Mehrstimmigkeit von Linien, Balken, Farbblökken. Zeichen prägen sich aus, eine Zeichenwelt: aber keine verwehenden Psychogramme, sondern unverrückbar ausgewogene Gestaltungen, starr, metallisch oder steinern, stets in architektonischen Kontrasten von Brücken, Toren, Pfeilern, Schwellen, die in ein Jenseits des Bildes führen: aktive und kontemplative Satzgruppen, schwungvoll bewegte Verben und standfeste Substantive im epischen oder dramatischen Verband einer Tempelkunst ... Dann, in einem

konsequenten und entschiedenen Vereinfachungsprozeß, verschwinden zunächst die linearen Solostimmen, bald auch alle als „Hauptformen" isolierbaren Elemente und mit ihnen die Dualität von Bildgrund und Bildform. Mit dem Jahre 1954 hat sich im Werke Ritschls jener scharfe geometrische Purismus durchgesetzt, der ihn für so viele Kritiker abgestempelt hat. Wobei noch zu wenig hervorgehoben wurde, daß diese Aufteilung der Fläche in Segmente verschiedener Lichtbrechung nicht nur in die allgemeine Strömung der Zeit einmündet, die von der Form zur Struktur strebt, sondern daß diese immaterielle Prismatik zugleich einen Sieg der reinen Farbe bedeutet. Eine Dramatik schmetternder Farbkontraste, die ein ganz anderes Lied singt als die gleichzeitige Espace-Malerei der Mortensen oder Vasarely.

Schon das Jahr 1958 bringt Andeutungen eines neuen Umschlags, und 1959 ist die Wandlung von äußerster Härte zu äußerster Aufschmelzung vollzogen. Das Prinzip der absoluten Fläche bleibt erhalten, wird sogar noch reiner formuliert; aber an die Stelle der Winkel und Schnitte treten Rundungen, Kurven, Kugeln, an die Stelle der Farbkontraste die monochrome Tönung. Auch dieser so typische, entspannte Altersstil liegt durchaus in der Konsequenz des Gesamtwerks, dessen Entfaltung sich als eine Kette von Selbstbeschränkungen beschreiben läßt: T r a n s z e n d e n z durch R e d u k t i o n. Verzicht erst auf den Gegenstand, dann auf die Symbolform, dann auf das Linienzeichen, dann auf die heroische Einzelform, dann auf die Dramatik der Farben. Jedesmal ein Abbau, der Freilegung bedeutet, eine Weigerung, die aus Zustimmung kommt, eine Entäußerung, die zu einer stufenweise strengeren Verinnerlichung führte.

Heute liegt auch dieser von Vietta beschriebene Zyklus bereits im Rücken des stetig weiterschreitenden Meisters. Die Farbballen sind verschwunden, die Kanäle umspülen Kontinente oder werden als Binnenräume von Randräumen umhegt. Die leere Fläche wurde zum Hauptthema, nicht mehr Malgrund, sondern zentrale Bildform, die von einem Jenseits des Bildes hereinragt. Dafür hat sich die Materie wieder verdichtet; sie ist aus ihrer Verbannung zurückgekehrt wie der Lichtäther in der Physik: statt der kalten kosmischen Strahlung erfüllt eine zarte, flockige Schleiersubstanz den Raum, alles durchdringend, in milden Übergängen nur schwach modifiziert, schimmerndes Gleichnis der Unteilbarkeit des Seins.

WOLFGANG PEHNT

WAS IST BRUTALISMUS?

Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrfünfts

Neue Stile haben es schwer in diesem durch und durch reflektierte Zeitalter. Welche Epoche zuvor wäre so scharfsinnig im Erkenne entfernter Ähnlichkeiten und so rücksichtslos skeptisch gegenübe allem gewesen, was sich als original und originell ausgibt? Kau daß sich das Neue eingerichtet hat, muß es bereits der historisie renden Kritik standhalten, wird mit Namen und Datum versehe auf Programme festgelegt und sobald wie möglich ins Koordinate system historischer Bezüge eingetragen. Die Inkubationszeit, die i der Geschichte der Stile neuen Ausdrucksformen bisher so zuträg lich war, die allmähliche Vorbereitung, das Heranwachsen und Au reifen im Verborgenen, scheint radikal abgekürzt.

So ist auch das, was die Bezeichnung „Brutalismus" deckt, kaum älte als sein Name und seine theoretische Rechtfertigung. Im Ausland vor allem in England und Italien, ist der Begriff des Brutalismus sei etwa drei Jahren gang und gäbe: „Brutalism" (gelegentlich mit de Zusatz „new") und „Brutalismo". Die Wortprägung geht offenba auf England zurück, wo sie vor allem im Vokabular des renommie ten Architektenpaares Alison und Peter Smithson eine große Rol spielt. Anregung soll ein Pamphlet des französischen Malers Jea Dubuffet gegeben haben, „L'art brut préféré aux arts culturels", da 1949 bei der Galerie Drouin erschien. Gegenüber dem deutsche „brutal" mit seinen Nachbarbegriffen von „grausam", „unmensc lich", „viehisch" nimmt das Wort im Englischen wie im Italienische eine leicht veränderte Färbung an. Zwar verbindet es sich au dort mit der Vorstellung rauher, barbarischer Kraft, erhält abe eine Wendung im Sinne von „spontan", „unmittelbar". Peter Smit son kann von einer Moral des Brutalismus sprechen, und im Itali nischen ist sogar eine Wortverbindung wie „brutalemente civile" – etwa: brutale Urbanität — möglich.

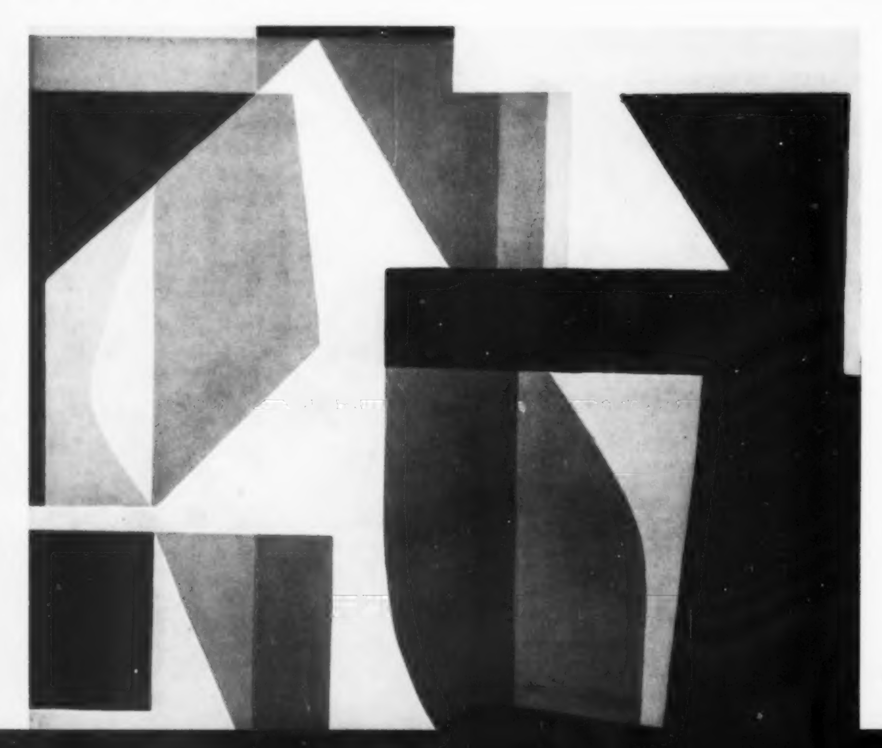
Auf der Direktheit des Ausdrucks und dem Protest gegenüber de offiziellen kanonisierten modernen Baukunst liegt bei den bis herigen Begriffsbestimmungen des Brutalismus der Akzent. Anschei nend läßt sich auch hier, wie bei jeder neuen Bewegung, das, was si ist, schwerer definieren als das, was sie nicht ist. Smithson erklärt jede Formel, jedes vorgefaßte geometrische Leitbild für Lüge und bezeichnet ein „Bauen, das nicht ausdrückt, was vorgeht, als das genaue Gegenteil des Brutalismus". Für die italienische Kritikerin Giulia Veronesi ist die „brutale Architektur der Feind der ‚Form'", wobei mit Form das der einzelnen, individuellen Lösung vorausgehende formale Ordnungsprinzip gemeint ist.

Wie läßt sich dieses Programm in Architektur übertragen? Der Brutalismus hat ein Bauwerk hervorgebracht, das allein schon seiner exponierten Placierung halber die Wirkung eines gebauten Manifestes hat. Dieses ebenso heftig angegriffene wie ausdauernd verteidigte Gebäude, der Torre Velasca (1957), ein 28stöckiges Turmhaus von fast 100 Meter Höhe, erhebt sich in der City von Mailand, kaum 500 Meter vom Dom entfernt. Seine Architekten Belgiojoso, Peressutti und Rogers suchten den Bau nach ihrer eigenen Erklärung in Harmonie zu seiner Umgebung zu setzen. Dem Eindruck starker Vertikalentwicklung, bei der immensen Höhe dieses Kolosses naheliegend, wird durch eine weit ausragende obere Zone des Bauwerks vorgebeugt. Diese Verbreiterung der Geschoßflächen läßt sich mit einem Wechsel in der Funktion des Bauwerks begründen, denn die unteren Geschosse enthalten Büroräume, die oberen nur Wohnungen. Die Streben, die diesen laternenförmigen Oberteil ab-



Otto Ritschl
Foto: Werner Schreib

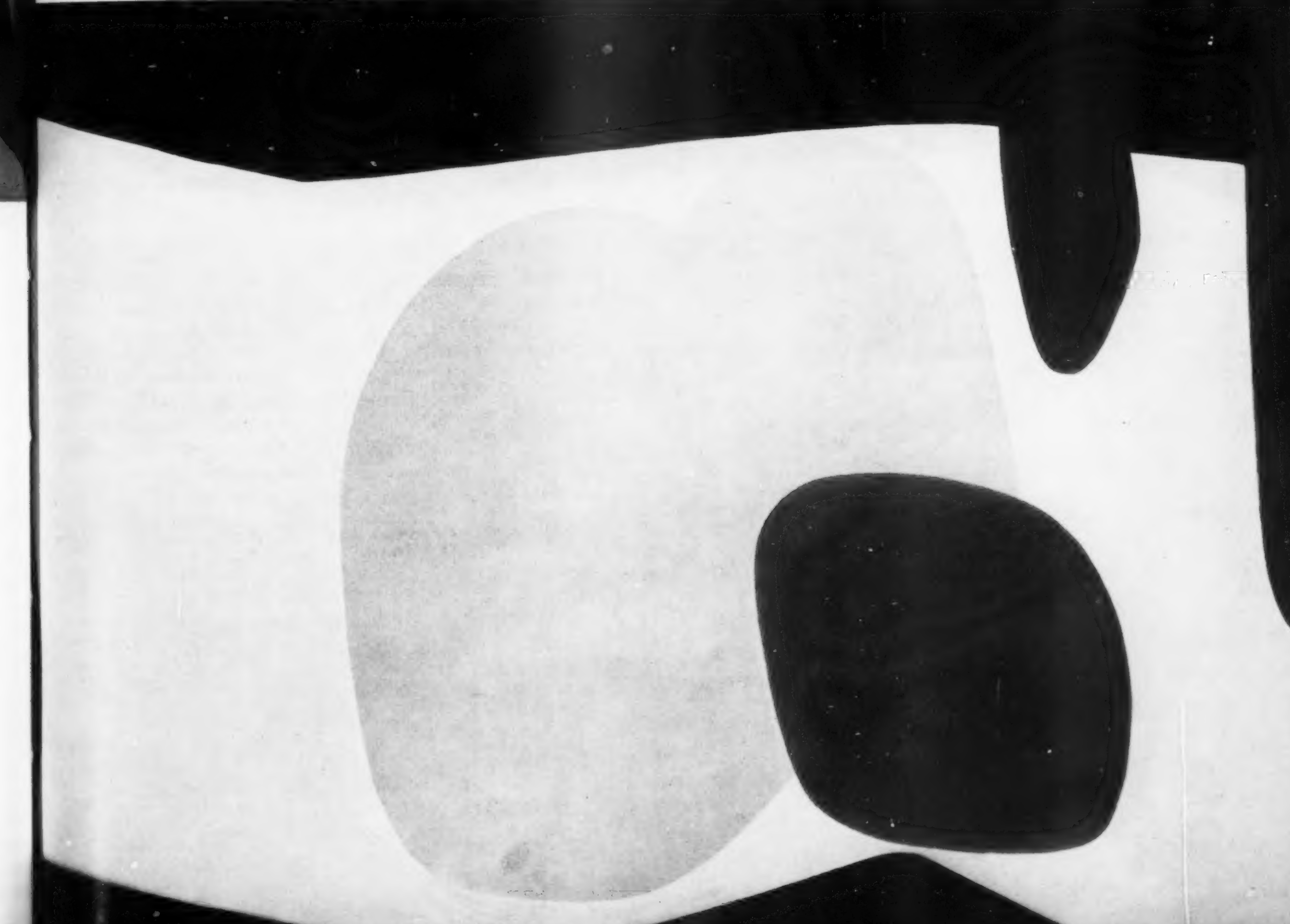
Otto Ritschl, Komposition, 1954

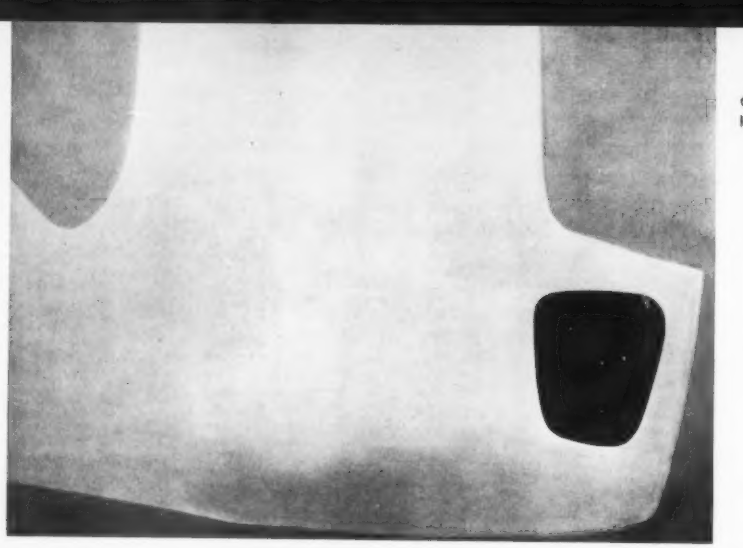


Otto Ritschl, Komposition, 1955/18

Otto Ritschl
Komposition, 1957/5

tto Ritschl
omposition, 1959/7





Otto Ritschl
Komposition, 1959/27

Otto Ritsc
vorn rechts, Komposition 1960/1
Hintergrund, ein Bild von 195
Foto: Werner Schrei

ngen, b
Diagonale
en der r
einen rie
bschließe
en Fenst
uchen de
rüstung ü
ialenkett
Trotz all
enteam s
drungene
des alten
die Aufm
ierter Tu
Torre Gal
sollten, w
drücklich
Linienführ
Fluktuiere
Der Erwei
Architekte
ständige
ungen er
ziehungss
gegenseit
gen schei
enraum
mit der F
etzten Ru
durch die
aufnimmt,
Verlauf d
schlächtig
wo Ungev
bis in jed
der schw
schlachten
Werkstatt
n — natü

Diese Bau
rer Bauten
In den th
drückliche
mit Recht
Marchion
bis zum
Verdeutli
wenig ne
zehnten d
herausge
Auch geg
Mies van
Baues ve
ten das
die Stütz
er den
verlegt. S
haut hind
Massen.
keinesfall
ihnen all
der Innen
der Instal

Unter de
en allen

ngen, biegen die Aufwärtsbewegung der Wandpfeiler in die Diagonale ab, und ein massives Dach, das zugleich die Dachschrägen der niedrigen älteren Bauten in der Tiefe wiederholt, wirkt mit einen riesigen Kaminen und Ventilationsschloten wie ein schwerer, bschließender Deckel. Die oft unmerklich gegeneinander versetzen Fenster und die aufgesetzten, nicht ganz geschoßhohen Stäbe uchen den Fassaden vibrierende Lebhaftigkeit zu geben, und die rüstung über dem obersten Normalgeschoß mag gar an die spitzige ialenkette des nahen Domes erinnern.

rotz all dieser „Sympathie zur Umgebung", von der das Architekenteam spricht, assimiliert sich das Bauwerk nicht. Die schwere, gerungene Silhouette, so sehr sie einen dem gelagerten Stadtbild es alten Mailand fremden Vertikalakzent vermeiden möchte, zieht ie Aufmerksamkeit weit mehr auf sich als es ein schlank dimensioierter Turm von der Art des gleichzeitig in Mailand entstandenen orre Galfa getan hätte. Alle Elemente, die der Angleichung dienen ollten, wirken zugleich — und viel stärker — als Eigenwerte: nachrücklich freigelegte Konstruktionsglieder, schroff abgewinkelte inienführung, schweres Lasten der Gebäudekrone, beunruhigendes luktuieren der Einzelformen.

Der Erweiterungsbau des Old Vic Theaters in London (1958), den die rchitekten Lyons, Israel und Ellis errichteten, zeigt das gleiche vollständige Vokabular des Brutalismus. Aber die geringeren Abmessungen erlauben auf kleinerem Raum ein eher noch reicheres Beziehungsspiel der unregelmäßig geschnittenen Baukörper, die sich egenseitig schroff überschneiden und im Maßstab ständig zu springen scheinen. So weit geht die dissonante Fügung, daß der Kantienraum über der Einfahrt von dem höchst ungleichen Paar einer mit der Fassade bündig gehenden Betonscheibe und einer rückversetzten Rundstütze getragen wird. Dennoch klingt die Rechtfertigung durch die Funktionen des Bauwerkes, das die Theaterwerkstätten aufnimmt, hier plausibler als bei den italienischen Bauten. Über den Verlauf der Stahlbetonkonstruktion, die zumeist freiliegt und grobschlächtig überall die Spuren der Verschalung zeigt, herrscht nirgendwo Ungewißheit. Die Freude an wuchtigen und derben Formen geht bis in jedes Detail, bis zu den massiven Läufen des Treppenhauses, der schweren Deckplatte über dem Haupteingang und den ungeschlachten Betonklötzen entlang der Traufseite eines niedrigeren Werkstatt-Traktes, die das Regenwasser des Daches aufnehmen und in — natürlich sichtbar demonstrierte — Regenrinnen weiterleiten.

Diese Bauwerke, Prototypen einer bereits beträchtlichen Zahl anderer Bauten, haben eine Reihe von Zügen gemeinsam. Eine erste Rolle in den theoretischen Äußerungen der Brutalisten spielt die nachdrückliche Akzentuierung der Konstruktion; Bruno Zevi schrieb ganz mit Recht über Vittoriano Viganò, den Architekten des Instituto Marchiondi in Mailand (1958), daß er die konstruktiven Elemente bis zum Exhibitionismus herausstelle. Die Forderung nach visueller Verdeutlichung konstruktiver Verhältnisse ist nun allerdings so wenig neu, daß Historiker wie Siegfried Giedion bereits vor Jahrzehnten die Ahnentafel des Neuen Bauens mit Hilfe dieser Kategorie herausgearbeitet haben.

Auch gegenüber den meisten Nachfolgern von Stijl, Bauhaus und Mies van der Rohe ließe sich der Vorwurf, die Konstruktion des Baues verschleiert zu haben, nicht erheben. Nur ist bei diesen Bauten das Konstruktionsgerüst in die Gesamtform eingeschmolzen, die Stützen etwa bei vielgeschossigen Bürohäusern werden oft hinter den raumabschließenden, obwohl transparenten Curtain Wall verlegt. Sie sind optisch wahrnehmbar — durch die gläserne Außenhaut hindurch —, wirken aber nicht als haptisch nachempfindbare Massen. Die Akzentuierung der Konstruktionsglieder bedeutet zwar keinesfalls eine grundsätzliche Neuerung der Brutalisten, wird von ihnen allerdings gern zu dramatischer Inszenierung gesteigert. In der Inneneinrichtung entspricht dem die betont sichtbare Verlegung der Installationen, auch sie eine Tradition von Bauhaus-Zeiten an.

Unter den Baustoffen gehört die Vorliebe der Brutalismus-Architekten allen Materialien, die eine rauhe, körnige und kontrastreiche Flächentextur bieten. Die weiß getünchte Fläche ist als artifiziell verpönt, allzu leicht schließt sie sich zur geometrischen Gesamtform zusammen. Dagegen stehen in hohem Kurs alle Baumaterialien, von deren Oberfläche ein kräftiger Appell ans Tastgefühl ausgeht und die auch dem einzelnen Flächenausschnitt seinen eigenen ästhetischen Wert geben: vor allem Ziegel und Sichtbeton, dessen französische Bezeichnung „béton brut" bereits seine Verwendbarkeit für die Ästhetik des Brutalismus anzeigt. Le Corbusiers Hohes Lied auf den „verläßlichen Beton" steht dahinter; allerdings würde kein Brutalist eine so sorgfältig strukturierte Außenhaut anstreben wie sie die Kapelle in Ronchamp dank der Zementkanone und die Unité d'Habitation in Marseille dank der Bearbeitung der Schalbretter aufweisen.

Überraschend genug führen die Verfechter des Brutalismus auch den ehrwürdigen Begriff des Funktionalismus für sich ins Feld. Was alles hat dieses Leitmotiv des Neuen Bauens nicht rechtfertigen müssen, seitdem Louis Sullivan, das Haupt der Chikagoer Architektenschule, die Formulierung „Form follows function" für seine Zwecke adaptierte! „Wir sind immer noch Funktionalisten," schrieben die Smithsons 1957, „unser Funktionalismus bedeutet Anerkennung der realen Gegebenheiten der Situation, mit allen ihren Widersprüchen und Komplikationen. Er bedeutet den Versuch, mit ihnen fertig zu werden." Sullivan benutzte den Funktionsbegriff im wesentlichen, um aus dem Gebrauchszweck die Form abzuleiten. Sobald aber unter Funktion nicht nur die Zweckbestimmung verstanden wird, sondern psychologische, geographische oder gar historische Komponenten einbezogen werden, nähert sich der Begriff der Funktion dem des Ausdrucks. Entscheidungen über die Form werden in Entscheidungen über die Funktion verlegt.

Deutlich wird dabei die Neigung des Brutalismus zum poetischen Programm. „In jedem Fall", erklärten die Torre Velasca-Erbauer zu ihren Projekten, „war das Ziel, den poetischen Sinn der jeweiligen Aufgabe zu interpretieren." Historische Anspielungen werden in den verschiedenen Lösungen sehr oft verarbeitet. Mario De Renzis eigenes Haus in Sperlonga thront einem alten Wartturm gleich über dem malerischen Städtchen am Tyrrhenischen Meer. Marcello Nizzolis und Mario Oliveris polygonale Bürohaustürme in San Donata Milanese sind nicht ohne Grund den Baptisterien von Parma und Cremona verglichen worden, und der Torre Velasca in Mailand ruft die Erinnerung an mittelalterliche Geschlechtertürme wach. Die Smithsons formulierten die Aufgabe, die sie sich bei einem Haus in Watford gestellt hatten, womöglich noch präziser: „Das Haus soll aussehen wie ein dunkler, solider, von Fenstern durchstoßener Block, in der Art von Vanbrugh Castle, Blackheath." Auch ein Stil aus zweiter Hand, wie die Neogotik, kann Anregungen vermitteln: Eero Saarinens Entwurf für die neuen Colleges der Yale-University spielt in der winkligen Berechnung, dem springenden Maßstab und der Vertikaltendenz der Innenräume auf die neogotisch bebaute Umgebung an und greift überdies die halbmondförmige Bebauung von Grünplätzen auf (Crescents), die im England des 18. Jahrhunderts gleichzeitig mit der Neogotik auftrat. Wenn sich die Brutalismus-Architekten gegen die Praedetermination der Architektur durch Formvorstellungen wie den kristallinisch geschnittenen Kubus wehren, so scheint ihnen die Vorherbestimmung der jeweiligen baulichen Lösung durch literarisch, historisch oder geographisch bestimmte Leitbilder weniger Skrupel zu verursachen.

Der Formenbestand dieser Architektur ergibt ein verhältnismäßig einheitliches Bild. Die Wand präsentiert sich selbst da, wo sie nicht trägt, massiv, schwer und lastend. Die Vorliebe für lastende Gewichte geht so weit, daß manche Bauten besitzen, was Nikolaus Pevsner in einem ganz anderen Zusammenhang „top-heaviness" genannt hat — „Kopflastigkeit" durch hoch gelegenen optischen Schwerpunkt. Die mächtigen, nach oben nicht verjüngten Pfeiler des Instituto Marchiondi und die obere laternenförmige Geschoßzone des Torre Velasca bieten die einleuchtendsten Beispiele.

Dem Ideal schwebender, oft auch durchsichtiger Leichtigkeit, wie es Gropius 1911—16 mit den Faguswerken in Alfeld eingeführt hatte und wie es die Bauten Mies van der Rohes, Philip Johnsons und der großen amerikanischen Baubüros heute vertreten, wird energisch abgeschworen. Geschlossenheit der Form gilt zwar auch für den ganzen Baukörper, der als integres, aber nicht ohne weiteres leicht überschaubares Volumen auftritt, trifft aber vor allem auf das Detail zu, das blockhaft und wuchtig wirkt, hart gegen andere Details gesetzt wird und reiche, oft labyrinthische Durchblicke ermöglicht. Übersichtlichkeit und leichte Orientierungsmöglichkeit vorm Bau sind keine wünschenswerten Ergebnisse mehr. Nicht der rechte Winkel herrscht in Silhouette und Grundriß, aber auch nicht die verbindliche geschwungene Linie, sondern der spitze oder stumpfe Winkel, deren Öffnungsweiten von vorneherein nicht vorhersehbar erscheinen, also ein Überraschungsmoment in sich bergen, aber zugleich auch die harte, dissonante, „brutale" Fügung ermöglichen. Gehäuse, Burg, Festung und Labyrinth stehen dieser Architektur näher als Zelt und Glashaus.

Wie konnte es zu dieser Entwicklung kommen, die eine nicht zu unterschätzende Abkehr von der Tradition des Neuen Bauens bedeutet? Die Anziehungskraft, die diese Architektur der Phantasie und der rüden Kraft ausübt, scheint in Italien, England (weniger in Deutschland) beträchtlich. In Frankreich läßt sich der Einfluß des späten Le Corbusier — zweifellos ein Anreger des Brutalismus, vor allem mit der plastischen Expressivität seiner indischen Bauten — schwer von dem der Brutalismus-Vertreter trennen. Wenn aber in den USA Eero Saarinen, dessen Bauten für General Motors in Warren, Michigan (1949/55) und IBM in Rochester, Minnesota (1958) Musterfälle rektangulärer Architektur von schlanker Dimensionierung und hauchdünnem Wandrelief bilden, mit dem Milwaukee Memorial Centre (1957) und mit dem jüngst veröffentlichten Entwurf für zwei neue Colleges der Yale-University zur Partei des Brutalismus einschwenkt, so zeichnet sich ein internationales Ungenügen an der Architektur des rechten Winkels ab.

Italien selber demonstriert die rapide Verbreitung des neuen Formgefühls am augenfälligsten. Marcello Nizzoli, einer der beiden Architekten des Bürohauskomplexes in San Donato Milanese, hatte keine fünf Jahre zuvor am Palazzo Olivetti in Mailand zusammen mit Fiocchi und Bernasconi einen Bau errichtet, der seinen hohen ästhetischen Reiz aus der Verwendung subtiler graphischer Mittel bezog. Sogar an den Entwürfen, die dem endgültigen Ausführungsprojekt für den Torre Velasca vorausgingen, läßt sich die rasche Wandlung ablesen.

Vor allem das Werk des genialen Eigenbrötlers Frank Lloyd Wright war es, das hier nach der Epoche zwischen 1910 und 1920 zum erstenmal wieder größere Wirkungen zeitigte. Wright ist zwar immer als der grand old man der amerikanischen Architektur gefeiert, aber zugleich auch als absonderliches Original betrachtet worden, dessen Ideenfülle ins Kapitel der architektonischen Utopie gehört. Für italienische Architekten, soweit sie auf Bruno Zevis Parole von der „architettura organica" hörten, hat Wright dagegen immer mehr bedeutet. Die beiden führenden italienischen Architekturzeitschriften „Casabella" und „L'architettura" dürften mehr von Wright publiziert haben als die übrigen europäischen Journale zusammengenommen. Womit die italienischen Brutalisten Ernst machten, war das poetische Element in Wrights Werk, wenn auch nicht die zahlreichen Exotismen, die auch zu Wright gehören — die Pagoden und Fialen, die kristallenen Grotten und Lichtmagie. Die Sympathie reicht bis zu wörtlicher Entlehnung: Marcello D'Olivos Kinderdorf in Triest und Nizzoli-Oliviers Gebäudekomplex in San Donato Milanese sind über polygonalen Grundrissen Wrightscher Provenienz errichtet.

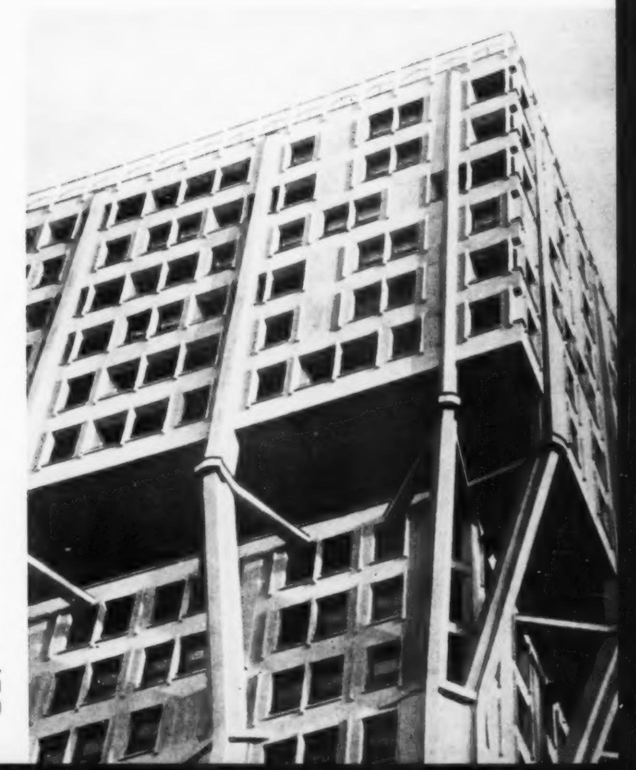
Was die plastische, ausdrucksbetonte Konzeption vom Bauwerk betrifft, konnten das neue Interesse am Expressionismus mit seinem stark imaginativen Einschlag, aber auch Le Corbusiers spätes Oeuvre, Einzelzüge im Werk Alvar Aaltos (die Treppenhäuser des Studentenwohnheims im Cambridge, Massachusetts!) und bestimmte Details im Werk der großen Ingenieurarchitekten Torroja und Nervi weitere Bestätigungen liefern. Die schweren Verklammerungen von Pfeilern und Träger an Corbusiers brasilianischem Haus in der Pariser Cité Universitaire und die kraftvollen Diagonalstützen von Nervis Hallenbauten — spontane Übersetzungen von Kräfteverhältnissen in architektonische Form — finden ein Echo in den voluminösen Konstruktionsgerüsten der Brutalisten.

Aber noch mehr als aus ihren Schrittmachern erklärt sich die neue Entwicklung aus ihren Gegnern. Wenn das Nein der Brutalisten auch der ganzen Architektenschule gilt, die durch Mies van der Rohe oder Skidmore, Owings and Merrill repräsentiert ist und der sie emotionelle Untertemperatur vorwerfen, so wenden sie sich doch vor allem gegen die dekorative Spielart, die die Strenge der Baukuben durch ornamentierte Flächen aufzulockern sucht und mit Edward D. Stones amerikanischem Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung die Weihe offizieller Repräsentanz erhalten hat. Diese Variante der Curtain Walls geht zurück auf die frühen fünfziger Jahre, auf Konstruktionen, bei denen Glas und Sprossenwerk der vorgehängten Wandmembrane durch Aluminiumplatten ersetzt wurden, deren Ornamentierung den einzelnen Plattenelementen größere Steifigkeit verleihen und Reflexwirkungen ausschalten sollte. In den ausgeprägtesten (und wenig erfreulichen) Beispielen, wie sie Stone Yamasaki und Harrison & Abramowitz neuerdings bauen, führt diese Architektur zur Verhüllung aller Strukturelemente, die wie mit orientalischen Teppichen verhängt erscheinen. Erst dieser knochenlose „Neo-Dekorativismus", wie Zevi ihn nannte, macht die Schärfe und die Übertreibungen verständlich, mit der die Brutalisten ihre Attacke vortragen.

Die Gefahr der Konfektion, die bei ihren Gegnern so deutlich wird (Gefahr der Konfektion nicht in den Herstellungsmethoden, wo Mechanisierung und Präfabrikation unvermeidlich sind, sondern bereits im Entwurf) — wie wird der Brutalismus mit ihr fertig? Seine großen Antipoden, Bauten wie Lever House (1952) und Seagram Building (1957) in New York, wie die Crown Hall (1956) und das Illinois Institute of Technology (ab 1942) in Chikago, sind in der Präzision ihrer vorgefertigten Elemente auf den Technizismus dieses Maschinenzeitalters und seiner ungeheuren Bauaufgaben eingerichtet. Sie haben die Produktionsbedingungen, unter denen die moderne Architektur steht, als konstitutive Faktoren in ihre Ästhetik aufgenommen. Wenn auch der Rang des einzelnen Bauwerks von der städtebaulichen Placierung, von der Verteilung, Gliederung und Proportionierung der Baumassen und dem Design des Details abhängt und das Meisterwerk so wenig reproduzierbar ist wie je ein Meisterwerk zuvor, so sind doch die konstruktiven, funktionellen und ästhetischen Erfahrungen von diesen Bauten aus leichter auf eine anständige Durchschnittsarchitektur zu übertragen als von einer Architektur, die auf der absoluten Originalität des Einzelbaus beruht. Wie konfektionierter Brutalismus aussehen wird, auch dafür gibt es bereits ein Exempel in Leonardo Riccis Villenkolonie bei Florenz.

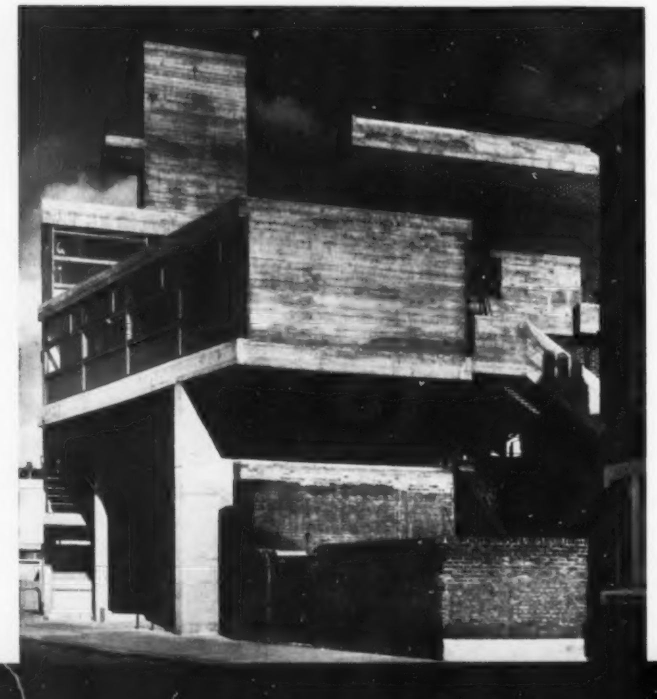
Die Architektur des Brutalismus macht deutlich, daß die Balance zwischen „rationalem" und „organischem" Bauen, die sich eingespielt hatte, so vorläufig war wie noch jeder scheinbare Ausgleich in der Geschichte. Schon die Schalenbauten, Hängedachkonstruktionen und räumlichen Tragwerke, die sich beiden Kategorien entzogen, haben eine wichtige Bauaufgabe, die der weitgespannten Räume, Kirchen, Hallen, Märkte, Theater, für sich beansprucht. Der Brutalismus hat bisher zu wenig Zeit gehabt, um zu beweisen, daß er mehr als eine vorübergehende Tagesmode bedeutet. Besitzt er genügend stilbildende Kraft, so würde ein neues Element, das für eine Reihe von Aufgaben interessante Lösungen anzubieten hat, den Stilpluralismus unserer Tage bereichern — oder vorsichtiger gesagt, den vielfältigen Bestand unserer gegenwärtigen Architektur, den auch eine so selbstreflektierte Zeit wie die unsere noch nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen gewußt hat.

Belgiojoso, Peressutti, Rogers,
Torre Velasca, Mailand, 1957
Foto: Publifoto (aus „Zodiac" 4)



Belgiojoso, Peressutti, Rogers,
Torre Velasca, Mailand, 1957, Detail
(aus „Zodiac" 4)

Lyons, Israel, Ellis,
Erweiterungsbau des Old Vic Theaters, London, 1958
Foto: de Burgh Galwey (The Architectural/Review)



Lyons, Israel, Ellis,
Erweiterungsbau des Old Vic Theaters, London, 1958
Foto: de Burgh Galwey (The Architectural/Review)

Vittoriano Viganò,
Haus des Architekten mit Treppe zum See, Gardasse, 1957
Foto: Fotogramma

ittoriano Viganò,
nstituto Marchiondi, Mailand, 1958
oto: Fotogramma

on, 1958
view)

Eero Saarinen,
Milwaukee Memorial Centre, Wisc., 1957
Foto: USIS



Alvar Aal[illegible]
Technolog[illegible]
Foto: USI[illegible]



Alvar Aalto, Studentenwohnheim, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., 1947
Foto: USIS

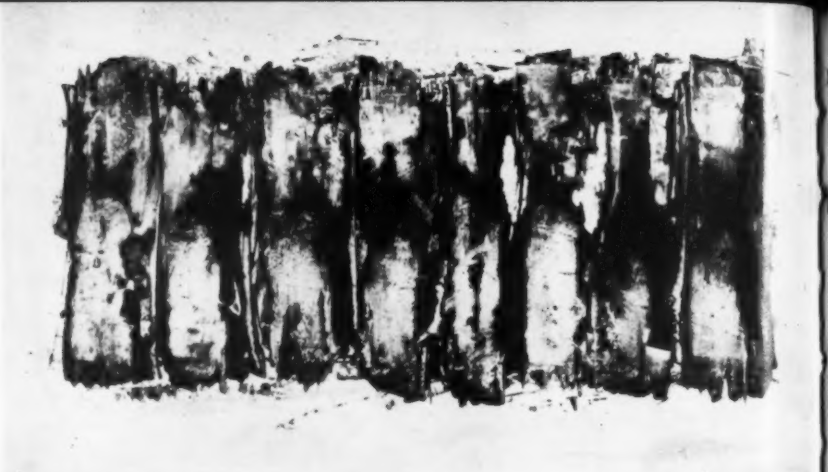
Umseitig:
Pier Luigi Nervi, Städtisches Stadion, Florenz, 1930/32
Foto: Barsotti, Florenz

Le Corbusier, Nottreppe an der Unité d'Habitation, Marseille, 1947/52
Foto: USIS

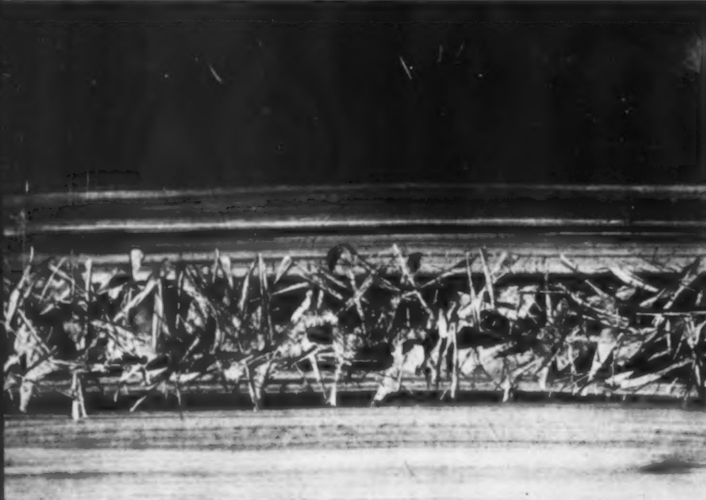








Eitempera, 1960



Eitempera, 1958

WIR STELLEN VOR:

Günter Weseler

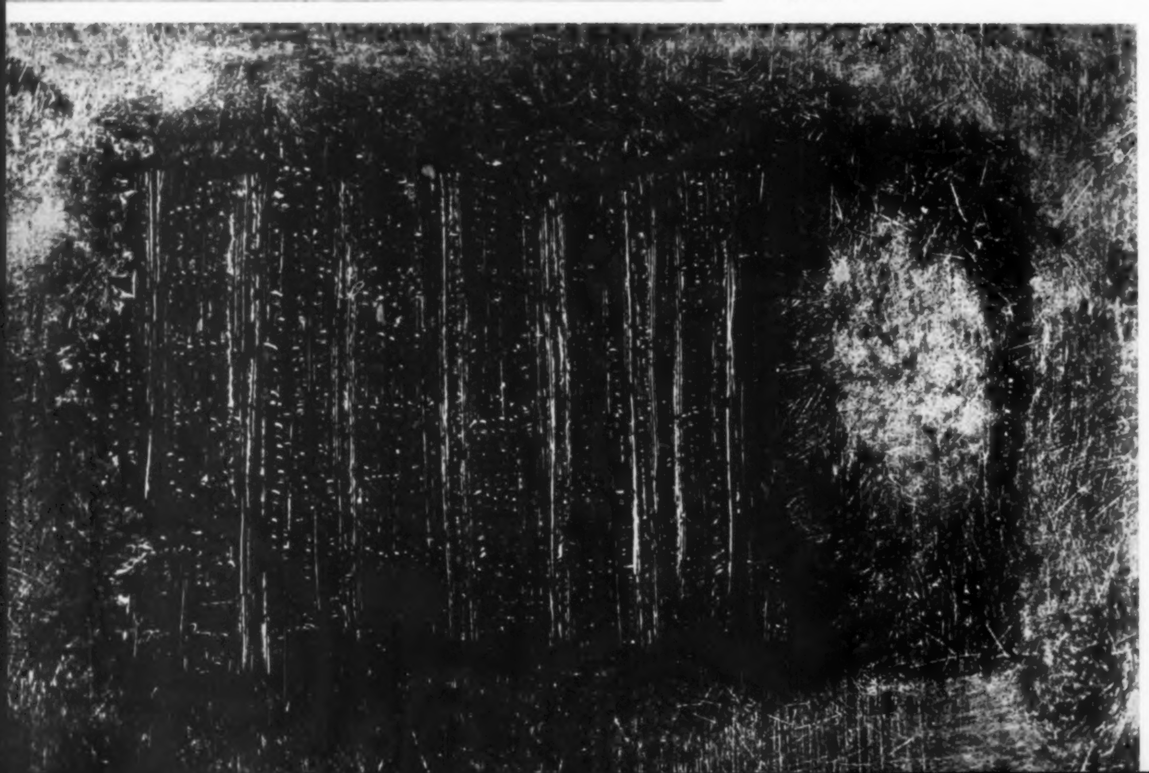
Geb. 2. 3. 30 in Allenstein Ostpr. Dort aufgewachsen. 1948 Abitur. 1949—1952 Rundfunkmechanikerlehre. 1952—58 Architekturstudium mit Diplomabschluß an T. H. Braunschweig.

Als Maler Autodidakt.

Seit 1958 freier Maler in Braunschweig.

Mehrere Südfrankreich- und Parisreisen.

Einzelausstellungen in Braunschweig und Dortmund (Galerie Utermann)



Dunkles Credo, Eitempera

Danielle Hunebelle

HINTER DEN KULISSEN DER HEUTIGEN MALEREI

Die Pariser Tageszeitung „Le Monde" veröffentlichte im Februar d. J. die folgende Untersuchung zum Thema „Wird die moderne Kunst gemanagt?". Sie betrifft die kommerzialisierenden Tendenzen bei der abstrakten wie bei der figurativen Malerei von heute. Der ungeschminkte Bericht hat manchen Widerspruch und manchen Beifall von der falschen Seite ausgelöst. Wir glauben, daß die Verfasserin trotz einiger Überzeichnungen die gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation der Kunst von heute richtig einschätzt, weshalb wir ihre Analyse, nur unwesentlich gekürzt, unseren Lesern zur Kenntnis bringen möchten. D. Red.

Die Invasion: der Bildermarkt

Mit dem Eindringen des Bildermarktes in unser gesellschaftliches Leben geht das Jahrzehnt mit einem noch ungedruckten Kapitel der Kunstgeschichte zu Ende. Zehn Jahre haben genügt, um die Malerei, die bis dahin noch für eine kleine Interessentenzahl reserviert war, durch den Handel zu demokratisieren. Dieses Weltphänomen ist besonders in Frankreich augenscheinlich, wo die Anzahl der Sammler immer beschränkt und die der Amateure, also *kleinen* Sammler, begrenzt gewesen ist. Plötzlich entdeckt die Masse der Franzosen die Malerei. Niemals haben die Museen so viel Eingänge, die Ausstellungen so viel Besucher, die Kalender mehr Vernissagen registriert. In allen Ländern bedeckten sich die Wände mit Bildern. Wenn man bei einem Professor aus Lyon Bilder von Utrillo und Braque bemerkt, so ist man kaum darauf gefaßt, Hartung oder Michaux bei einem Zahnarzt in Saint-Brieux, Fautrier im Hinterraum einer Bäckerei in Caen oder — wie ich selbst festgestellt habe — Mathieu im Vorzimmer eines Kaufmanns in einem Pariser Vorort anzutreffen. Jedes Milieu ist davon infiziert. Kleine Funktionäre, Handwerker, Studenten, Händler sind zu der Menge der Amateure gestoßen, die aus Geldleuten, Industriellen, Ärzten und Kunstverlegern besteht. Zwei Mal im Jahr kommen die Provinzler nach Paris, besuchen die Galerien und fahren mit Bildern zurück. (Man zählt 75 000 Maler in Paris — und mehr noch im übrigen Land —, aber Paris bleibt die unstreitige Metropole.) Das kleinste Kind aus der Rue Mouffetard kennt dem Namen nach Picasso, sogar Buffet. Jede Woche sieht man neue Masten, neue Plakate, die einen Neuling anzeigen und den die Fanfarenbläser aus vollem Herzen willkommen heißen. Jedes Jahr verteilt man hundert Preise für Malerei, mehr als dreihundert Galerien stellen zwischen drei und vier Millionen Maler aus, hundert Namen werden lanciert. Börsenzeitungen veröffentlichen den Kurs von Malern, die Massen-Illustrierten widmen ihnen mehrere Seiten in Farben, die Fachzeitschriften vermehren sich, das Fernsehen bringt den New-look-Maler mit dem Mann der Straße in Verbindung, der Speisewirt bietet die Langustenpastete „Dufy", das Rinderfilet „Utrillo" an. Man läuft zu den Auktionen: sie erreichen ruhmreiche Preise. Man fotografiert den Käufer des Tages, und während die Geister sich streiten über informell und abstrakt — und die Figurativen den Geometrischen den Platz überlassen, die wiederum von den Tachisten vernichtet werden —, putzt der Künstler von 20 Jahren seine Pinsel voller Unruhe, denn er sieht hinter seiner Schulter bereits die Welle der Koloristen hochsteigen, die weniger als 15 Jahre alt sind.

Die Ausweichbedürfnisse

Es ist nicht an uns, hier die zahlreichen Gründe sozialer, intellektueller, künstlerischer, ästhetischer Ordnung zu analysieren, die zu der beträchtlichen Ausweitung der Nachfrage führten. Sicherlich, die Erziehung durch die Farbreproduktion, das Kino, die große Presse, die Bedeutung, die unsere Zeit dem Bild zum Schaden des Wortes beimißt, die Zunahme der Freizeit, die Steigerung des Lebensniveaus sind nicht zu übersehende Elemente. Filme und Magazine wecken in uns das Mitleid mit dem Leben der verkannten, der verwünschten Maler. Dem haben die Schlösser und die Rolls royce der heute gepriesenen Maler ihre Rolle entgegengesetzt. Aber es ist nicht daran zu zweifeln, daß gewisse, weniger „saubere" Hauptinteressen einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben.

Zunächst einmal möchte man nicht die Gelegenheit verpassen. Die Großeltern waren von Meissonier hypnotisiert — und haben Cézanne und Van Gogh verpaßt. Dr. Girardin hat eine Sammlung, die heute eine Milliarde wert ist, für etwas über eine Million gekauft. Der ganze Wert eines Bildes offenbart sich in dem Augenblick, da solche Feststellungen zum Nachdenken anregen. Die Leinwand ist beweglich, versenkbar, verhehlbar. Sie autorisiert die Steuerflucht ebenso wie die Flucht in den Traum — und man hat heute die Flucht so nötig! Da man im Augenblick das Vertrauen in den Frank oder den Dollar verliert — nun — da ist die Leinwand eine Wertzuflucht par excellence. Die Kurse sind in einer unerhörten Weise gestiegen. Man behauptet oft, daß der Fall Buffet der erste typische Fall der enormen Spekulation ist, die sich seit dem Kriege der Malerei aufgepfropft hat. Es wäre richtiger, zu sagen, daß der Fall Buffet typisch ist für den Erfolg der *jungen* Maler und einen gewissen Snobismus, der in der Malerei die Jugend mit dem Genie verwechselt. Immerhin gab es keine 5 Käufer für Villon (85 Jahre alt) im Jahre 1950 in Paris — und heute übersteigen seine Bilder 10 Millionen.

Um einige Beispiele unter vielen anderen zu nennen: Dimitrienko, Soulages und Poliakoff haben gesehen, wie die Preise ihrer Leinwände sich in drei Jahren verfünffachten. Diese Hausse ist die beste Stimulanz. Jeder Galeriedirektor, jeder offizielle oder

heimliche Händler, jeder Antiquar, jeder Winkelmakler, jeder Geldmann — ob man nun Möbelhändler oder Teppichhändler, Juwelenhändler oder Weltdame ist — jeder hat heute nur eine Idee im Kopf: einen „Meister" zu entdecken und ihn unter Kontrakt zu nehmen. Niemals haben so viele Füße so viele wacklige und staubige Treppenstufen erklommen, in der Hoffnung, auf einer Mansarde, klein wie eine Tabakdose, den Modigliani von morgen aufzufinden, wenn er — über seine Leinwand gebeugt — in spinnenbestirnter Dämmerung zitternd seine ersten Stammeleien aufzeichnet.

Die Straße Quicampoix: Die Galerien

Zwei Details haben meine Aufmerksamkeit erregt, als ich begann, die Galerien zu studieren. Heutzutage wird jede Woche eine neue eröffnet — und sie befinden sich im Telefonjahrbuch zwischen den Galerien Barbès und den Galerien Lafayette. Wieviel Kunsthändler gab es vor dem Kriege? Eine Handvoll. Wieviele von den heutigen Kunsthändlern verkauften Bilder vor dem Krieg? Sechs oder sieben von dreihundertzwanzig.
Es mag willkürlich erscheinen und ist doch notwendig in einer Studie dieser Art, zu versuchen, die Galerien zu klassifizieren. Es gibt die großen Kunsthändler des rechten Seine-Ufers (Avenue Matignon, Rue de Miromesnil, Faubourg Saint-Honoré, Avenue Messine) und die Läden des linken Seine-Ufers (Rue de Seine, Rue des Beaux-Arts, Rue Guénégaud, Rue Jacques-Callot). Es gibt die ältesten Galerien, die Meisterwerke und Figurative führen, und die jüngsten, die sich in der abstrakten Kunst spezialisieren. Es gibt die Frauen (K. Granoff, S. de Conninck, L. Leiris, C. Allendy, Denise René, Soeurs Le Chapelin). Es gibt die Art des Kaufhauses (reich, modern oder kleinkrämerisch). Dann gibt es die Richtungen. Die einen wenden sich an die amerikanischen Touristen (Montmartre, Saint-Sulpice), die anderen — Richtung Institut — verkaufen erstaunlicherweise „die gute bürgerliche Malerei" (Romanet), wieder andere nehmen Anfänger auf und damit ein Risiko (die jungen vor allem: Lucien Durand, Galerie Arnaud, André Schoeller, Massol, Ariel). Jeanne Bucher und die Galerie de France verteidigen die jungen verwegenen Meister und die „gouverneure" der Avantgarde (Gillet, Soulages, Manessier, Pignon, Singier). Während Galanis den Fünfzigjährigen folgt (Estève, Lapicque, Chastel, Gischia), nimmt Denise René die Geometrisch-Abstrakten (Vasarely, Mortensen), wählten Loeb und Drouin die Schock-Avantgarde, die Maler, die ihrer Zeit voraus sind (Dufour, Cuixart). Stadler bringt die Jungen (hauptsächlich Ausländer) heraus (Tàpies) andere flirten einfach mit dem Geschmack des Tages. Es gibt die Internationalen — wie Pétridès, Dubourg, Berggruen — und die, welche durch den Erfolg an die Favoriten gebunden sind, wie David an Buffet. Und schließlich die Galerien der teuren Malerei, die Festungen, welche die sicheren Werte der Epoche unter Kontrakt haben, wie Louis Carré (Villon, Gromaire, Lanskoy), Maeght (Braque, Chagall, Bazaine, Ubac) und Kahnweiler (Picasso).
Aber mehr noch als durch das Quartier, die Niederlassung, die Generation, das Geschlecht, die Richtung unterscheiden sich die Kunsthändler durch ihre Art, das Gewerbe zu verstehen. Dreihundert Galerien von dreihundertzwanzig haben „Hotelbetrieb" — d. h., daß sie ihren Raum meistbietend vermieten, um ihre allgemeinen Kosten einzutreiben. Die Preise variieren zwischen 50 000.— und 600 000.— ffrs. für vierzehn Tage, publicity extra, gemäß der Lage und der Wichtigkeit. Von 150 Ausstellungen wöchentlich sind 140 bezahlt. Die meisten Händler übernehmen kein Risiko. Sie nehmen die Bilder „in Depot", und erhalten 33% vom eventuellen Verkauf. Andere kaufen die Bilder der Meister und verkaufen sie wieder — wie es ein Antiquar mit alten Möbeln tut. Die wirklichen Galeriedirektoren, diejenigen, welche die Rolle eines Verlegers spielen (und nicht nur eines Buchhändlers) spüren einen Anfänger auf, geben ihm seine Chance und erreichen so, Werte zu schaffen — wobei ihnen am Anfang nur ihr sicheres Gefühl geholfen hat. Diese sind s e h r selten.

Die Kunsthändler

Die Eigenheiten des Bildermarktes spiegeln ziemlich genau die Konfusion wider, die zugleich durch eine verworrene Nachfrage und ein wildes Angebot geschaffen wurde. Es ist nicht nötig, zu fragen: Warum eröffnet man jede Woche eine Galerie? sondern man sollte fragen: Warum eröffnet man nicht mehr? Vier Wände genügen. Barvorrat ist nicht nötig, man arbeitet mit 33%. Den ganzen Tag lang kommen die Maler herein, die einen anflehen, sie auszustellen, und einem Geld dafür anbieten. Die Banken haben es vorgemacht. Das frappanteste Phänomen der letzten Jahre ist auf dem Gebiet, das uns interessiert, die Anzahl der großen Banken und Bankiers, die den Galerien Geld geben. Es handelt sich natürlich in diesem Fall um die dynamischsten Geschäfte. Es gibt auch kümmerliche — aber Konkurse gibt es in diesem Milieu nicht. Man findet dort alte Advokaten, Politechniker, Coiffeure(?), Garagenbesitzer, Fotografen, Schneider, Restaurateure und viele Damen der Gesellschaft. Jeder — jeder hat mit einem Club von Freunden und gewissen Verbindungen angefangen, was wiederum eine gewisse Art von Eklektizismus bei der Kundschaft erklärt. Von dem Moment an, da die Galerie in einem guten Quartier gegründet wird, drücken Schweizer Touristen, Belgier, Schweden, Deutsche, Amerikaner — um nicht von den Franzosen zu reden — die Türe auf, treten ein — und sind bereit, sich überzeugen zu lassen.
Das Wuchern der Händler ist sehr begünstigt gewesen durch die Welle der Abstraktion. „Beim Preisstand von Gauguin" muß man schon ein „starkes Kreuz" haben, will man sich auf Meisterbilder spezialisieren. Und dann läßt eine gewisse Art des Abstrakten alle Mystifikationen zu. Sie erlaubt auch ein viel schnelleres Produzieren — und wir werden ferner sehen, daß die Fruchtbarkeit und die Geschwindigkeit der Produktion eines der Elemente ist, die vom Spekulanten am meisten geschätzt wird.

Die Maler

Villon war ein Greis, als er Carré traf. Kahnweiler hat Picasso, Braque, Juan Gris gekannt, als sie 20 Jahre alt waren. In unseren Tagen haben es die meisten Maler eilig, sich bekannt zu machen, — sei es, daß sie erwägen, daß das Urteil des Publikums den Kurs ihrer Arbeit entscheidend beeinflußt, — sei es, daß sie von ihrer Malerei zu leben wünschen und sich von ihrem zweiten Beruf befreien wollen (viele Maler sind Zeichenlehrer, Innendekorateure, Schaufensterdekorateure, Beamte, Laufburschen, Handelsvertreter, Umbruchredakteure, Postkartenzeichner, Marktträger in den Hallen) —, oder sei es schließlich, daß die gegenwärtige „Pinselei" ihnen den Kopf verdreht hat. Man hört oft behaupten, daß das Malgenie unserer Epoche in seiner Höhle lebt und mit 30 Jahren entdeckt wird. Wir sprechen hier von einigen 6000 Malern, die um Galerien und offizielle Ausstellungen kreisen.
Wie treten sie hervor aus ihrem Dunkel? Ein Freund macht einen Händler oder Amateur mit ihrer Arbeit bekannt — oder sie stellen im Salon de Mai, den Realités Nouvelles oder den Indépendants aus — und ihr Bild wird bemerkt. Es ist recht schwierig, einen Platz in einem Salon zu erhalten ohne besondere Empfehlung, aber es gibt so viele Jurys, so viele Sippschaften, so viele Kritiker, die so oft wechseln, so viele Amateure, daß es eine Ausnahme wäre, daß ein Maler von Qualität es nicht erreicht, eines Tages auszustellen. Es kann auch sein, daß unter den Hunderten von Malern, die jeden Tag die Galerien abklappern, mit ihren Bildern unter dem Arm, e i n e r Beachtung findet. Das ist selten. Die Interessantesten bemühen sich nicht — sie lassen sich entdecken.

Die Kontrakte

Die Fortsetzung hängt ab vom Charakter, von den Verbindungen, von den Ambitionen des Malers (und seiner Frau, welche eine mehr und mehr bestimmende Rolle in der Karriere ihres Mannes spielt). Oder der Maler bleibt auch frei, verfolgt seinen Weg auf seine

eigene Art, verkauft im Atelier und vergrößert den Stamm seiner Amateure, stellt von Zeit zu Zeit aus, erhält Bestellungen aus Frankreich oder dem Ausland — oder er nimmt auch einen Kontrakt an (mit einem einzelnen, mit einer Vereinigung von Amateuren, mit einem Kunsthändler — oder oft auch mit dessen stillem Teilhaber). Obgleich — worauf wir sehr genau hinweisen —, diese letzte Art gewinnt, gibt es z. Zt. keine fünfhundert Maler in Paris, die unter Kontrakt sind. Aber das sind diejenigen, von denen man spricht.
Ob schriftlich oder mündlich oder auf gegenseitiges Vertrauen gegründet, sind die Kontrakte teils partiell (Kontrakte auf erste Auswahl = première vue), teils total (Exklusiv-Kontrakte). Der Maler muß seine Produktion ganz oder teilweise dem Händler geben. Bei der Galerie de France zum Beispiel, die 26 Maler unter Kontrakt hat (der größte Bestand der Welt), lauten alle Kontrakte auf première vue und können durch die Qualität der Arbeiten in Exklusiv-Kontrakte übergehen. Es muß gesagt werden, daß das Interesse des Kunsthändlers dahin geht, einen „stock" zu besitzen. Warum würde er sonst publicity machen für eine Ware, die er nicht hat? Es ist außerordentlich selten, daß ein Maler lanciert wird, wenn man sich nicht im voraus einen großen Teil seiner Produktion gesichert hat.
Der Maler wird per Punkt bezahlt — einer Maßeinheit der Bildoberfläche. Einem Anfänger kauft man „einen Zehner (55 x 46 cm)" zu 500 ffrs pro Punkt ab.*) Der Maler erhält gewöhnlich ein Monatsgeld (50 000.— ffrs. für einen Anfänger) und liefert seine 100 oder 200 Punkte pro Monat. Wäre er Picasso oder Braque, so würde er 50 000.— oder sogar mehr pro Punkt erhalten. Das heißt, daß seine Bilder für diesen Preis v e r kauft würden. Man ist höchst erstaunt, zu entdecken, daß weltbekannte Künstler manchmal 15—20% für ihre Bilder bekommen, und daß sie damit zufrieden sind! Villon nimmt weiterhin den Omnibus, und Gromaire ist immer noch Professor bei den Arts decoratifs. — Gewisse Galerien rechnen so: ein Drittel für den Maler, ein Drittel für die Galerie, ein Drittel für die publicity.
Andere kleinere Galerien arbeiten mit 50%. Es gibt auch solche, die — wie man sagt — für 200 000.— ffrs. die Leinwand verkaufen, die sie mit 30 000.— ffrs. gekauft haben. Selbst die Maler, welche die allgemeinen Unkosten der Galerien in Betracht ziehen, können sich nicht von dem Komplex frei machen, daß sie betrogen werden: „Ich bin der einzige Rohstoff, er ist der einzige Zwischenhändler. Er multipliziert mit 2, mit 3, mit 10: das ist Ausbeutung!"
Zwischen Malern und Händlern gibt es gute Verbindungen und solche, die weniger schön sind.
„Die Händler schätzen, daß sie die Maler machen wie der Produzent seinen Star. Sie verachten uns", beklagen sich einige Maler. „Sie weigern sich, uns die Abrechnungen zu geben, sie verstecken die Kartei wie die Henne auf goldenen Eiern. Ich weiß nicht, ob meine Leinwand wirklich verkauft ist — oder ob der Händler sie einkellert. Der Künstler, welcher eine lange und seriöse Karriere machen will, muß seinen Bildern nachgehen, muß wissen, wenn sie zur Auktion kommen, ob der Amateur spekuliert oder nicht."
Auf diese Beschwerden der Maler antwortet der Händler: „Es gibt nichts Unbeständigeres und Undankbareres als einen Maler. Man übernimmt ihn als Null. Man bringt ihn auf den Markt, man stellt ihn aus, man macht sich Unkosten für ihn, man verteidigt ihn bei den Amateuren, man macht ihm einen Namen, man opfert seine eigene Gesundheit, seinen Kredit für eine Arbeit, den Künstler durchzusetzen, die mehrere Jahre benötigt. Er kommt in die Sammlungen, er fängt an, bei den Konservatoren der Museen bekannt zu werden, er erlangt einen Preis. In diesem Augenblick kommt ein anderer Kunsthändler, bietet ihm das Doppelte — und man ist seinen Maler los."
Ewiger Streit der Kleinen gegen die Großen. Die Galerien, die den solidesten Rückhalt haben, sind nicht etwa diejenigen, welche am meisten riskieren. Aber — welchem Maler würde es gelingen, ohne die publicity, die alleine die Galerien bieten können, seinen Kurs genügend steigen zu lassen und sich international bekannt zu machen?

*) Figure: 22 x 16 cm — Paysage: 22 x 14 cm — Marine: 22 x 12 cm

Den Kurs steigen lassen

Denn diese Frage stellt sich zuerst. Man muß den Kurs steigen lassen. Zu Anfang kurbelt sich der Maler alleine an, wenn er Qualität hat. Ein bekannter Sammler kauft ein oder zwei Bilder (das ist die beste publicity, denn die anderen folgen, wenn sie schlau sind, und die Bilder entfalten ihre Beredsamkeit auf den sehr beachteten Wänden des Erwerbers). Die erste Ausstellung verkauft sich gut (heutzutage scheint es entwürdigend zu sein, wenn man nicht alle seine Bilder verkauft, jedoch ist ein Prozentsatz von sieben verkauften Leinwänden auf zwanzig bei einer ersten Ausstellung sehr ehrenhaft). Der Maler erlangt den Kritikerpreis, den Frieszpreis oder einen anderen. Ein bestimmter Kritiker, von den Amateuren geschätzt, steuert dazu bei, ihn bekannt zu machen (die Rolle und der aktuelle Einfluß der Kunstkritiker werden sehr unterschiedlich gewürdigt in der Welt der Malerei. Aber das ist nicht unser Thema). Die Mundpropaganda während des Abendessens korrigiert die Pressenachrichten — und so wird unser Mann bekannt genug, um die zwischen dem Händler und ihm willkürlich festgesetzten Preise auf das Doppelte steigen zu lassen. Dieses kann eine Frage des Glücksfalls, der Geschicklichkeit, der Verbindungen, der sozialen Lage sein.
Wenn der Händler überzeugend wirkt und gute Beziehungen hat, wenn der Maler angenehm, kultiviert, amüsant ist, dann steigt der Kurs schneller. Wieviele neue Namen sind im Laufe einer Golfpartie gemacht worden! Wieviele Maler, die ihr Atelier gegen zwei Uhr nachmittags verließen, werden bis zwei Uhr nachts „vorgeführt". Andere sind mit clans verbunden, in ein gewisses Milieu von Käufern gezogen. Der Einfluß von Paulhan und der Nouvelle Revue Française auf die Karriere von Dubuffet, von Wols, die Stellungnahme von Malraux für Fautrier sind in einem bestimmten Augenblick ausschlaggebend gewesen. Schriftsteller wie Sartre, Queneau, Lescure, R. de Solier kämpfen für die Maler, die sie entdeckten.
Und doch muß man sagen, daß diese erste Etappe die allerschwierigste ist, wenn „der Favorit" allein und schüchtern ist. Ist der Kurs von einer Million ffrs. einmal erreicht, reißen sich alle reichen Händler und Amateure der Welt um den Erwählten, denn sein spekulativer Wert kann nur steigen. Wieviel Käufer erwarben mit geschlossenen Augen — ach ja! — ein Bild von einer Million — und hatten kein Vertrauen zu einer Leinwand für 100 000.— ffrs.! Wieviele andere ziehen es vor, zweimal mehr zu bezahlen — wenn es nur in einer g r o ß e n Galerie ist!

Die Publicity

Wenn Carré Villon einen Namen machen will, so kauft er das ganze Atelier aus, stellt ihn für sich zurück und läßt dann regelmäßig von Halbjahr zu Halbjahr den Kurs steigen. Der große Händler macht den Markt. Er kann das Droit de suite sich zunutze machen. Er verkauft an einen Korrespondenten vom linken Seine-Ufer für 100 Millionen ffrs. Leinwände von seinem „Favoriten". Dieser stellt sie aus, dann übergibt er sie einem anderen, der sie wiederum ausstellt. Derselbe Name steht auf diese Weise drei Monate lang auf den Plakaten. D e r Nagel ist eingerammt! So genügt es, wenn ein Maler einen Kontrakt mit einer der 5 oder 6 Galerien unterzeichnet (Galerie de la „haute", haute peinture — wie man haute couture und haute coiffure sagt!), damit sein Preis sich automatisch verdoppelt oder verdreifacht. Die publicity — das weiß man — ist von diesem Augenblick an angekurbelt. Der Maler wird in allen Kunstrevuen der Welt abgedruckt, er erscheint in den professionellen Jahrbüchern, von ihm werden im Augenblick seiner Ausstellung 4 000 Kataloge mit Farbreproduktio-

nen an alle großen Museen geschickt, Klischees gelangen zu den Zeitschriften. Nicht nur in Venedig wird er ausgestellt, auch in Sao-Paulo, in Tokio, in New York, in allen Biennalen, er wird auf jeden Fall einen vorteilhaften Platz bekommen. Man wird seine Bilder für die Zeitungen fotografieren, er wird mit den Kritikern speisen, Monographien werden geplant, er wird die bekanntesten Konservatoren treffen, wie Sandberg vom Stedelijk Museum in Amsterdam, oder James Johnson Sweeney von der Guggenheim-Foundation — und wenn er nicht sofort die berühmtesten französischen Sammler interessiert — wie etwa die Sammlung Leclerc oder die Sammlung Le Guillou — so kann er jedenfalls nicht die Aufmerksamkeit der ausländischen Amateure verfehlen und vielleicht bald seinen Kontrakt mit Pierre Matisse in New York oder mit Knoedler bekommen.

Das Lancieren eines Malers erfordert heute Werbekosten, die ohne weiteres neun Zehntel der Galerien ausschalten. Eine Ausstellung in London für 2 Wochen kommt auf 1½ Millionen Unkosten. Die Masten an den Pariser Straßenecken werden für 50 000.— ffrs. pro Stück vermietet. Ein Bild in eine amerikanische Ausstellung zu schicken, belastet den Preis mit 20%. Wie schlagen sich die kleinen Galerien durch? Entweder durch die Qualität des Malers — oder durch den Skandal. Das amüsanteste Beispiel gibt da Iris Clert, die ihre Maler lanciert, indem sie tausend blaue Ballons aufsteigen läßt in der Rue des Beaux-Arts — oder durch die Post dreitausend selbstgemachte Briefmarken entwerten läßt — oder den Zusammenlauf der Garde Republicaine erreicht, wenn sie allen Parisern eine Vernissage mit vollkommen weißen Wänden zeigt — oder auch bittet, daß man den Obelisken anstrahlt.

Wie macht man gute Namen?

Die publicity und der Snobismus machen in ein paar Tagen eine Mode. Aber es bestehen andere Mittel, die dem großen Publikum weniger bekannt sind, welche künstlich auf die Preise einwirken und den Namen eines Malers provisorisch ankurbeln und wieder fallen lassen.

Das eine Mittel besteht darin, die Bilder zur Auktion zu geben. Man benötigt das, um den Kurs festzulegen. Bei Charpentier, im Hotel Drouot in Versailles möchte ein etwas besorgter Händler einen Jungen lancieren — oder ein Junger wünscht, die Aufmerksamkeit der Händler auf sich zu lenken — oder er möchte seinen Namen während einer Ausstellung verbessern, die gerade läuft. So gibt er eine Leinwand zur Auktion, läßt die Preise durch einen guten Freund hochtreiben und kauft sein Bild zurück. Dieses ist ein Bumerang-Prozeß. Wenn mehrere kleine Spekulanten, die durch das Steigen der Preise geködert worden, die Bilder des Malers, die sie besitzen, wieder zur Auktion bringen (und oft le marchand déclare forfait) und niemand ist da, um Beistand zu leisten, so fällt der Kurs. So sieht man bisweilen dreimal dasselbe Bild in einem Jahr durch die Auktion gehen. Aber es ist auch ein verführerisches Verfahren, denn: infolge gewisser Übereinkommen zahlt der Maler, der sein Bild wieder zurückkauft, nur 8% Abgaben an Paris und 1% an Versailles. Das ist ja wohl ein ungesundes Verfahren. Gesetzt den Fall, daß ein Maler von einer Interessengemeinschaft oder einer Gesellschaft von Amateuren beauftragt ist (davon gibt es ca. 50 — meist nach dem Modell der „Peau de l'Ours" vom Anfang des Jahrhunderts): Kommt eines seiner Bilder zur Auktion, so sind 10 Personen da, die es zurückkaufen. Die Börsenzeitungen, die Kunstzeitschriften sagen dann: „Der und der hat eine Million gebracht", und die Händler revidieren die Preiszettel. Nun — dieser Kurs ist gefälscht, denn 10 Personen haben jeder 100 000.— ffrs. gesetzt. (Der Kurs ist umso mehr gefälscht, als das Bild gewöhnlich nach Punkten bezahlt wird — und die Zeitungen, die den Kurs der Maler angeben, fast immer vergessen, die Größe der verkauften Leinwand anzugeben.)

Ein anderer künstlicher Vorgang, der heute in bestimmten Kreisen Aufsehen erregt: die Spekulation. Es gab schon vor dem Krieg Amateur-Spekulanten, aber höchst selten. Außerdem spekulierten sie auf die Toten. Heute spekuliert man auf die Lebenden. Der Spekulant ist zuerst sehr heißhungrig. Er braucht viele Maler und viele Leinwände von jedem Maler. Innerhalb dreier Monate wird er mit demselben Appetit 10 Buffet, 30 Fautrier und 50 Poliakoff kaufen. Die Art des Malers, seine Handschrift, seine Tendenz sind ihm gleichgültig. Gewisse Amerikaner kommen mit Listen in Frankreich an. Sie sagen: „Ich habe niemals eines dieser Bilder gesehen. Packen sie mir 25 davon ein." Der Spekulant hat weniger Vertrauen zu einer Malerin als zu einem Maler. Die einzige Frau, die in Frankreich malt und deren Kurs 2 Millionen ffrs. übersteigt, ist Vieira da Silva. Der Spekulant kauft 10 Maler auf einmal und sagt sich: „Von diesen 10 wird wenigstens einer hochkommen." Der Spekulant interessiert sich nur dafür, ob er nachkommt. Ich habe so einen erlebt in einer großen Galerie, der 4 Bilder eines jungen Malers, der sehr hoch im Kurs stand, kaufen wollte.

„Ich habe nur ein Bild von ihm für sie, er malt sehr wenig", sagte der Händler. Am nächsten Tag brachte „der Amateur" die Bilder, die er von diesem Maler schon besaß, wieder auf den Markt. Denn: der Spekulant hat es besonders auf 2 Kategorien von Malern abgesehen: auf den sehr jungen, beweglichen, der sehr viel und leicht produziert, liefern kann, überall Ausstellungen macht (heute bereiten Maler eine Ausstellung in 2 Wochen vor, bei anderen dauert es 10 Jahre). Unser Spekulant zieht augenblicklich 10 seiner Freunde nach — jeder erwirbt 25 Bilder. Mit ihren 250 Bildern kann diese Gruppe jeden Augenblick den Markt sprengen (und die Situation des Malers wieder herstellen, ruhmvoll, sehr precair — wie es kürzlich geschehen ist).

Oder die zweite Kategorie: der Spekulant wittert den Moment, da ein Maler reif, offenbar von Qualität ist, sich aber nicht verkauft. Als Fautrier, als Dubuffet 10 Jahre lang nicht verkauft wurden, gab es 200 oder 300 Bilder von ihnen. Da kann die Spekulation anfangen. Da genügt ein Drahtzieher (man nennt in Paris 2 oder 3 Gruppen von Spekulanten, die regelmäßig die Fäden spinnen), um 20 Bilder zu je 100 000.— ffrs. zu kaufen. Die Freunde folgen. 2 Jahre später ist der Kurs auf 2 Millionen.

Es passiert auch, daß die Seltenheit den Preis macht. Der Mann à la mode ist ein Holländer von 60 Jahren, Bram van Velde, dessen Bilder — vor 10 Jahren unverkäuflich — heute für 3 Millionen von allen Konservatoren der Museen begehrt werden.

Muß man sich beunruhigen?

Wenn in unseren Tagen die Erfolgsgründe in der Kunst teilweise befremdend sind — inwiefern ist Grund vorhanden, sich zu beunruhigen? Die aktuelle Situation begünstigt in großem Maße den Händler (und überdies . . . die anständigsten meinen, daß die Malerei einen richtigen Preis hat und bedauern, daß sie genötigt sind, sich nach den aufgepumpten Preisen richten zu müssen), aber es mag scheinen, daß die Situation nicht vorteilhaft für die Malerei ist und für ihre wirklichen Liebhaber. Tatsächlich ist die Nachfrage so (man schreibt sich für einen Manessier 6 Monate vorher ein — wie für einen Citroen DS!), daß sie den Maler drängt, mehr und mehr zu produzieren — und immer weniger gut. Ein guter Maler macht durchschnittlich drei Bilder pro Monat, andere wieder — wie Bazaine — malen knapp 6 Bilder pro Jahr. Nun — heute verkauft man alles — das Mittelmäßige wie das Gute. Man hat keine Zeit mehr zum Auswählen. Der Maler arbeitet am laufenden Band, auf Bestellung. Wenn er nun plötzlich vom Schwarz, das ihm seinen Erfolg brachte, zum Rot übergeht, so weigert sich der Händler, der eine Abneigung des Publikums sehr fürchtet, einen Verkauf mit Schaden zu verantworten, und er ruft den Maler „zur Ordnung".

„Male du wieder Schiffe für mich, Schlachten von Bouvines, Forellen, Überschwemmungen", reklamiert er, dem Thema gemäß, das den Maler lancierte. Er bittet ihn, im Sinne der Klientel zu arbeiten! Der Maler ist schnell etikettiert, man findet sehr schnell seine „Rolle" — wie bei den jungen Schauspielern oder Komödianten.

Heinz Kreutz, Fest des Amun, 1959

Zu den Malern, die den bis heute heftig umstrittenen Tachismus, die Malerei mit farbigen Flecken, in Deutschland verbreiteten, gehört der 1923 in Frankfurt/M. geborene Heinz Kreutz. Mit Götz, Greis und Schultze gründete er die Künstlergruppe „Quadriga". Nach einer Tätigkeit als Fotograf beginnt er 1944 zuerst expressiv gegenständlich, 1948 abstrakt zu malen. Man bemerkt in seinen romantisch gestimmten Bildern eine Beziehung zu dem Monet der Seerosenbilder und zu den barocken Farbräumen eines Tiepolo. Kreutz: „Das wichtigste bei meiner künstlerischen Arbeit ist die Auseinandersetzung mit der Farbe als eine Wesenheit mit eigentümlicher Aussagekraft und eigengesetzlichen Formbestrebungen".

Und dan
kaufen.
schreitet
nen Wol
will, sein
wenn er
„Du wills
Bild ist
rühmten
Wieviele
rühmten
kommerz
Versuche
halten.
Und da
Maler w
Wohnun
den ist
schmeich
zum Ha
macht ih
Metier,
„Der Ru
dern in
Es mag
überzus
net und
erste sc
„Heute
finden.
Und de
„Die V
Picasso,
waren.
auf der
Es ist w
in Wirk
wickeln
visten,
dazu b
die Zei
— mit
macht,
Amateu
keinen
der nic
beeinfl
gerade
vortret
Eine gu
ersten
möglich
ster. D
und ka
Glaube
Vor de
Händle
Garant
nieman
was ge
Manch
ellen
einen
tive —
die Sp
von d
Werte

Und dann muß er auch in den Formaten bleiben, die sich gut verkaufen. Wenn die Leinwand ein Sechziger, ein Achtziger überschreitet — wird sie dann noch ihren Platz in den kleinen modernen Wohnungen finden? Wer ein großes Bild in Angriff nehmen will, sein Genre wechseln, der wird schnell eingeschüchtert. Und wenn er zögert, dann sagt man ihm:

„Du willst diese Blumen in einer Schale nicht wieder malen? Dein Bild ist aber bereits im voraus verkauft an X . . ., den berühmten Sammler!"

Wieviele Maler widerstehen wohl der Versuchung, in einer berühmten Sammlung neben Renoir oder Cézanne zu hängen? Im kommerziellen Sinne zu schaffen und nebenbei seine eigenen Versuche weiterbetreiben — das ist nur wenigen Talenten vorbehalten.

Und dann schafft auch der leichte Erfolg neue Bedürfnisse. Der Maler wünscht, einen neuen Wagen zu erwerben, eine sonnige Wohnung, ein komfortables Atelier zu haben, der eheliche Frieden ist an materielle Sicherheit gebunden. Gewisse Händler schmeicheln den Schwächen ihrer „Favoriten" und stürzen sie bis zum Hals in Schulden. Der zu schnelle Ruhm erstickt den Maler, macht ihn zum Sklaven. Wie Pierre Loeb, „alter Hase" in diesem Metier, sagt:

„Der Ruf eines Malers gründet sich nicht in einigen Wochen, sondern in einem Vierteljahrhundert."

Es mag interessant sein, diese Abschätzung zwei Urteilen gegenüberzustellen, die von zwei so verschiedenen Händlern wie Romanet und Kahnweiler über zwei junge Maler gefällt wurden. Der erste sagte:

„Heute würde ich in der gültigen École de Paris keine 30 Maler finden. Es gibt jedoch 600, die sich verkaufen."

Und der zweite:

„Die Vielversprechenden entpuppen sich recht früh. Ich habe Picasso, Braque, Gris, Léger entdeckt, als sie jünger als 30 Jahre waren. Heute habe ich in diesem Alter noch niemanden gesehen, auf den man hinweisen könnte."

Es ist wahr, daß man heute eine Menge von Leuten ermutigt, die in Wirklichkeit Halbversager sind, die sich niemals weiter entwickeln, die sich eine Existenz voller Groll reservieren. Die Arrivisten, durch die neuen Sitten ausnahmsweise begünstigt, tragen dazu bei, die Konfusion zu steigern. Von dem Augenblick an, da die Zeichenkunst unnötig und veraltet ist, hat — ganz gleich, wer — mit ein bißchen Temperament und dem Wissen, w i e man es macht, mit der Nachahmungsgabe — seine Chancen. Für den Amateur, der klar zu sehen wünscht, ist das schwierig. Es gibt keinen Führer mehr, keine Sicherheit im Geschmack. Der Händler, der nichts davon versteht, verkauft, was sich verkaufen läßt. Die beeinflußbaren, wechselhaften Leute sind schwer zu erziehen — gerade in dem Augenblick, da sie als eine respektable Macht hervortreten und unwiderstehliches Verlangen zeigen, sich zu bilden. Eine große Galerie vom rechten Seine-Ufer, die bekannt ist, dem ersten besten ihre Wände (teuer) zu vermieten, stellt zwischen alle möglichen Greuel einen Utrillo oder einen Braque ins Schaufenster. Das gibt dem Uneingeweihten Vertrauen. Er kommt herein und kauft schlechte Malerei und wird gleichzeitig in seinem guten Glauben und seiner Sehnsucht nach der wahren Kultur betrogen. Vor dem Kriege gab es eine Rangordnung. Der Kontrakt mit einem Händler war für den Maler eine Weihe, und für den Amateur eine Garantie. Heutzutage folgen sich die Moden derartig schnell, daß niemand Zeit hat, sie zu beurteilen. Der Händler arbeitet für das, was gerade da ist. Arbeitet der wahre Maler nicht für die Zukunft? Manche denken daran, daß der hauptsächliche Nachteil der aktuellen Situation die Möglichkeit eines Wirtschaftskrachs ist, der einen Krach in der Malerei nach sich ziehen kann. Diese Perspektive — an welche übrigens die Experten n i c h t glauben — kann die Spekulanten zurückschrecken. Sie wird n i c h t angezweifelt von denen, die eine allgemeine Revision und die Klärung der Werte wünschen.

Die Malerei — ein Virus?

Und dennoch — wenn man außerhalb dieser Erscheinungen die Sonderbarkeiten der aktuellen Situation studiert, wenn man aufhört, den Fall der Maler en vogue zu überprüfen und lieber alle diejenigen öfter aufsucht, die bescheiden eine Arbeit mit Inbrunst verfolgen, die von einigen Amateuren anerkannt wird, wenn man unparteiisch die wirklichen Bewegungen der neuen Malerei aufspürt, und selbst, wenn man sich etwas länger mit den Händlern unterhält, dann wird man hineingerissen in ein derartig starkes Verlangen, in Neugier, Interesse, Lebendigkeit — ja — Leidenschaft, daß der Unsicherheitsfaktor gar nicht mehr zählt.

Ja — der Maler arbeitet am laufenden Band, gewisse Kontrakte sind drakonisch — aber w a r u m nimmt man sie denn an?? Nein sagen zu können, ist in der Malerei auch eine Schutzwehr! Wer sein Handwerk liebt, mißtraut dem vorzeitigen Ruhm. Er wird sagen: „Das Ganze ist, malen zu können und weiter malen. Heute kann man von seiner Malerei leben. Heute wird der Maler respektiert. Was liegt denn schon an der Notorietät, der die neuen Sitten so gnädig sind? Habe ich nicht die Möglichkeit, meine Arbeit zu verfolgen und reifen zu lassen, wie i c h es wünsche? Meinen Weg zu entdecken und auszuhalten?"

Die Künstler haben endlich den Platz, der ihnen gebührt. Diejenigen, welche etwas zu sagen haben, beglückwünschen sich.

„Wenn man etwas auf dem Kasten hat, so kann einen nichts mehr von der Berufung abbringen."

Daß sich gewisse Maler nach der täglichen Perspektive richten, dem Augenblicksbedarf, daß sie wie Sternschnuppen aufkreuzen oder wie die Sackmode — was tut das schon? V i e l e ausgezeichnete Maler sind nicht in den Galerien. Wenn sie können, fliehen sie Paris und tun ihr Werk im Geheimen und in der Einsamkeit. Und dann muß man wissen, daß die Possenspieler nur ausnahmsweise die hohen Kurse erreichen. Schließlich ist es die P e r s ö n l i c h k e i t, die zählt, die O r i g i n a l i t ä t. Die Flut der Nachfrage bewertet in einem unreinen Gebrodel zugleich die Malerei und die Maler. Die Zeit wird es klären. Sicherlich gibt es noch Unbekannte. Doch sie arbeiten unter psychologischen und geistigen Bedingungen, die sie eher erheben als ärmer machen.

Was die Amateure betrifft, selbst die, welche „ihr Geld investieren", so weihen sie sich der Verzauberungskunst. Es gibt einen Virus in der Malerei. Es gibt nur wenig Beispiele von Leuten, die zum Sammeln gebracht wurden aus Vernunfts- oder Spekulationsgründen, und welche nicht alsbald infiziert wären und ihre Bilder nicht mit wirklicher Liebe liebten. Ich bin vielen dieser kleinen neuen Sammler begegnet! Ihre Geschichte ist jedes Mal rührend — immer wieder. Zuerst ist es ganz schlimm. Sie wagen sich nicht über die Schwelle einer Galerie. Sie kaufen das, was überall zu sehen ist. Sehr schnell bildet sich ihr Geschmack, das Auge übt sich. Man kennt sich mit mehr oder weniger Glück langsam aus. Die Sammlung vergrößert sich. Man kauft Kunstbücher. Man geht in den Louvre und in das Musée d'Art Moderne. Man diskutiert. Ein bereicherndes Hauptinteresse ist in den Brennpunkt gerückt. Viele junge Ehen fangen mit einer farbigen Grafik, einem Litho an. Das Kunstbedürfnis ist geschaffen. Es wird sich läutern.

Gewisse Händler haben bereits begriffen — sie lehnen es ab, den Zirkus mitzumachen.

„Ich könnte in zwei Jahren diesen Künstler dreimal höher bringen," sagen sie, „Ich lehne das ab. Ein Kind entwickelt sich nicht in drei Monaten."

Deshalb — wenn es auch dringend ist, auf diesem wie auf vielen anderen Gebieten den Schwindel zu durchschauen — ist kein Grund zur Aufregung da. Das Stadium des Übertreibens, in dem wir leben (und das Molière inspiriert haben würde) ist nur der unvermeidbare Übergang von einem Malthusianismus der Kultur und ihrer Verbreitung.

(Übersetzung: U. Götz)

AUSSTELLUNGEN

JEAN PIAUBERT

Mit den zunehmenden Spekulationen in Hinsicht auf das, was nach dem Tachismus zu erwarten sei, wird verständlicherweise die Arbeit derjenigen Maler erneut interessant, die vor etwa einem Jahrzehnt in den Vordergrund traten, aber durch tachistische Tendenzen etwas zurückgedrängt wurden. Es ist vorwiegend die Generation der jetzt 50—60jährigen, die dem allgemeinen Wunsch nach größeren, formalen Bindungen eine neue Aktualität verdankt. Auf einen von ihnen machte die Kunsthalle Mannheim, anschließend der Kunstverein Düsseldorf, in einer größeren Ausstellung aufmerksam, die noch in Dortmund, Bremen und Köln gezeigt werden soll. Die über 60 Bilder und ca. 50 Graphiken Jean Piauberts sind ein Beispiel dafür, daß während des vergangenen Jahrzehnts relativ unbeachtet von der Kritik besondere Formen der Malerei sich entwickeln konnten, sind auch ein Beispiel für die immer noch vorhandene Spannweite der gegenstandslosen Malerei.

Piaubert wurde 1900 geboren und gewann während des letzten Krieges seine spezifische Form. Eine ihrer ersten Realisationen waren Illustrationen zu Sonetten Jean Cassous, die dieser während seiner politischen Gefangenschaft schrieb. Sie standen auch im Mittelpunkt einer Aufführung von Kompositionen Darius Milhauds zu den gleichen Texten während der Eröffnung. Die Musik hatte in diesem Fall also nicht die übliche dekorative Funktion, sondern konnte ergänzend zum Bild treten. Allerdings machte sie auch auf eine Komponente der Bilder aufmerksam, die nicht immer positiv in Erscheinung tritt: Die geometrischen, lapidaren Formen Piauberts versuchen gelegentlich eine Ausweitung in symbolischen und analogisierenden Bedeutungen; solange diese Ausweitung assoziativ bleibt oder sich auf Metaphern beschränkt, erscheint sie keineswegs peinlich, weil sie nicht die Grenzen überschreitet, die der rein bildnerischen Vorstellung gesetzt sind. Verdichten sich die Bilder zu deutlichen Symbolen, dann tritt ein literarisches, gelegentlich sogar imitatives Denken hervor. Die Trübung, die das ästhetische Programm damit erfährt, verrät sich auch in den Mitteln: die symbolistischen Programmen zugewandten Bilder sind härter, dekorativer, auch monotoner als diejenigen, die sich einer eindeutigen Fixierung des Inhalts entziehen. Der meditative Vorgang findet seine Unterstützung in der pastosen Materie der Ölfarbe. Umgekehrt bewirkt anscheinend der schnellere Herstellungsprozeß der Zeichnungen, Lithographien und Kardiographien eine Liquidation des Literarischen, der Natursymbolik und der kosmischen Vorstellungen. Mythen und Meditationen sind heute offensichtlich der ästhetischen Bearbeitung nicht mehr zugänglich; der Versuch, sie mit Gehirntätigkeit malerisch zu realisieren, kann nur mit einer Schwächung des Talents erkauft werden. Allerdings wird die Kritik, die sich gegenüber den Ölbildern erhebt, suspendiert durch den Rang der Graphik. Sie ist frei von mühsam erarbeiteten Vorstellungen und besitzt eine erstaunliche Leichtigkeit, eine Leichtigkeit sowohl der Mittel wie der Bedeutungen.

Aus dem bisher Gesagten erhellt, daß Piauberts Talent ohne Zweifel illustrativen Aufgaben entgegenkommt. In seinen Illustrationen zu den Sonetten Cassous ist es ihm gelungen, seine graphische Kunst mit dem literarischen Vorwurf zu verbinden, ohne die Grenzen der Bildmöglichkeiten zu überschreiten.

Spielmann

BÜCHER

HANS AESCHBACHER

Einleitung von Hans Fischli und Michel Seuphor.
Editions du Griffon, Neuchâtel, 1959.

Der von Marcel Joray geleitete Verlag du Griffon in Neuchâtel hat sich in kurzer Zeit in die erste Reihe der internationalen Kunstverlage gespielt und widmet seine Publikationen besonders der modernen Plastik. Als wichtige Standardwerke seien die Bücher von Michel Seuphor „Die Plastik unseres Jahrhunderts" und Marcel Joray „Schweizer Plastik der Gegenwart" (2 Bände) genannt. In Vorbereitung ist ferner eine großangelegte Reihe von Monographien über die wichtigsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Der vorliegende, von Hans Fischli eingeleitete Band gibt eine Dokumentation des Werkes von Hans Aeschbacher. Dieser Schweizer Bildhauer wurde 1906 in Zürich geboren. Er entstammt einer Handwerkerfamilie, erlernte den Beruf des Buchdruckers und kam dann über die Malerei zur Bildhauerei, in der er sich bald auf die Steinbildhauerei beschränkte. Der Stein und insbesondere die härtesten Formen des Natursteins haben für ihn zentrale Bedeutung. Dies mag in einer Zeit, in der in erster Linie dem Eisen die für unsere Situation bestimmenden Strukturelemente zu entlocken versucht werden, anachronistisch erscheinen. Das Werk Aeschbachers ist in diesem Sinne antikonformistisch. Der Band enthält in großzügiger Anordnung 45 ganzseitige Bildtafeln sowie einen 83 Werke umfassenden, durch Kleinfotos illustrierten chronologischen Katalog. Die Anfänge Aeschbachers liegen um 1936 und sind durch Bildnisköpfe gekennzeichnet, die von Despiau zu kommen scheinen. Diese Entwicklung läßt sich bis gegen 1945 weiter verfolgen. Sie entbehrt nicht illustrativer Anklänge, die den Köpfen und Torsi eine gewisse heitere Unverbindlichkeit verleihen. Man möchte meinen, daß Aeschbacher sich bis zu diesem Zeitpunkt nicht über ein provinzielles Niveau hinauszuheben vermochte. Wenngleich sich in der Plastik „Die Urbeule" aus dem Jahre 1943 schon das Neue ankündigt, kommt es doch erst nach 1945 in den „Weiblichen Idolen" sowie in den „Gesicht Abstraktion" betitelten Köpfen zum Durchbruch. Hier beginnt eine über das Individuelle hinauswirkende Gestaltungstendenz, die die einzelnen Werke mit magischer Kraft erfüllt. Noch bleiben die organisch gerundeten Formen vorherrschend, und in den verschiedenen Fassungen der „Harfe" sind diese zur Meisterschaft gesteigert worden. In den Köpfen „Der Prophet" aus dem Jahre 1950 sowie in anderen männlichen Köpfen beginnt als neues Prinzip das Kristallinische. In der Plastik „La Vierge" aus dem Jahre 1952 ordnet sich dieses einer Vertikaltendenz unter, und seit dem Jahre 1953 zeigt sich in den verschiedenartigen Figurationen der reife Stil Aeschbachers. Wenn es bis zu diesem Zeitpunkt neben den Meisterwerken noch immer illustrative Nebenleistungen gab, so liegt seit 1953 der Stil Aeschbachers kompromißlos fest. Unter dem zusammenfassenden Titel „Figur" zeigen alle seine Bildwerke aus Vertikalkomponenten geordnete figurale Systeme, deren unnachahmlich gestaltetes Thema die Rhythmisierung geschlossener Kuben ist. Meisterhafte Einzelleistungen sind etwa die „Figur I" aus dem Jahre 1957 in der Sammlung Hans Fischli in Meilen sowie die Otto Müller gewidmete „Figur I" aus dem Jahre 1958 in der Sammlung Dr. Walter Bechtler in Zollikon. Hier sind im Bereich der neuen Plastik Gestaltungsergebnisse des Überindividuellen erreicht worden, die den Menschen unserer Zeit intensiv ansprechen. Das Werk Aeschbachers beweist seine hervorragende Stellung nicht nur dadurch, daß es von den verschiedenen Seiten für sich in Anspruch genommen wird, also sowohl von der gegenständlichen als auch von der konkreten Kunst, sondern vor allem dadurch, daß es sinnliche Manifestation geistiger Realitäten ist und in diesem Sinne das uralte Thema der Kunst verjüngt zum Ausdruck bringt. Das Buch enthält neben den dichterisch übersteigerten Einleitungen von Hans Fischli und Michel Seuphor exakte bibliographische und biographische Daten sowie eine Liste der Ausstellungen, an denen Aeschbacher sich seit 1935 beteiligt hat.

Udo Kultermann

Juan Eduardo Cirlot: **EL ARTE DE GAUDI**, Ediciones Omega S.A., Barcelona, 1950.
Juan Eduardo Cirlot: **INFORMALISMO**, Ediciones Omega S.A., Barcelona, 1959.
Juan Eduardo Cirlot: **TAPIES**, Ediciones Omega S.A., Barcelona, 1960.

Die rapide Entwicklung der spanischen Kunst, besonders der spanischen Malerei, wird von einem Kritiker begleitet, der sich von Anfang an als souveräner Interpret der jungen spanischen Kunst bewährte, vom Dichter Juan Eduardo Cirlot. Seinem Wirken ist ein wesentlicher Teil des Erfolges der jungen spanischen Künstler nicht nur in Spanien, sondern auch im Ausland zu danken. Es sei hier neben den dichterischen Werken auf die allgemeineren Werke Cirlots hingewiesen, auf seine Bücher „La Pintura Abstracta", „El Estilo del Siglo XX", „Morfologia y Arte Contemporaneo" und „La Pintura Cubista". Doch erstreckt sich die Interessensphäre dieses Kunstkritikers auch auf die Architektur, wie sein Buch über die Kunst Gaudis beweist. Cirlot geht in diesem Buch von kunsttheoretischen Erkenntnissen aus und versucht, von diesen her Gaudi in die stilgeschichtliche Entwicklung der Zeit um 1900 einzuordnen. Er verfolgt dann in einzelnen Abschnitten die Perioden der Architektur Gaudis, etwa die Frühzeit von 1878 bis 1892, die Hauptepoche von 1892 bis 1909 und die Schaffenszeit der letzten Jahre von 1909 bis 1926. Nach einem der Sagrada Familia gewidmeten Sonderkapitel versucht Cirlot eine Interpretation des Gesamtwerkes, und zwar sowohl im Hinblick auf die Anregungen, die Gaudi von Afrika erhielt, als auch im Hinblick auf die Wirkung, die er auf das 20. Jahrhundert hatte. Das Buch enthält 4 Farbtafeln, 64 ganzseitige Schwarzweiß-Abbildungen sowie Pläne und Zeichnungen, die in den Text eingefügt wurden.

Das Buch „Informalismo" setzt sich mit der neueren Kunstentwicklung überhaupt auseinander. Hier werden die künstlerische Entwicklung etwa seit Fautrier und Dubuffet sowie Stilgesetze dieser veränderten Konzeption untersucht. Als wichtigste Künstlerpersönlichkeiten werden im Anschluß an Fautrier und Dubuffet die Maler Wols, Mathieu, Hosiasson, Tobey, Pollock, Rothko und Tàpies analysiert und im Hinblick auf die von diesen Malern geschaffene Konzeption auch die Werke ihrer Nachfolger. Wenngleich vieles von dem, was französische Kritiker vorher bereits über dieses Gebiet geschrieben hatten, übernommen werden mußte, darf das Buch doch als eine wichtige Informationsquelle für Spanien angesehen werden, insbesondere auch deswegen, weil die jüngeren spanischen Maler in den Zusammenhang einbezogen wurden und mit den Bahnbrechern konfrontiert werden können. Zugleich muß jedoch diese auf Spanien konzentrierte Einbeziehung der jungen Generation das Gleichgewicht des Buches stören. Das Buch ist durch 2 Farbtafeln (Fautrier und Tàpies) sowie durch 52 Schwarzweiß-Abbildungen in einer nicht durchgehend überzeugenden Auswahl illustriert. Im letzten Buch von Cirlot, dem 1960 erschienenen Band über „Tàpies" konzentriert sich der Verfasser ausschließlich auf den seiner Meinung nach bedeutendsten spanischen Maler der jungen Generation. Das Werk dieses 1923 geborenen Malers wird in seiner entwicklungsgeschichtlichen Folgerichtigkeit gesehen und in seinen verschiedenen Epochen analysiert. Von der ersten Periode von 1945 bis 1948, die zeichnerisch bestimmt ist und im wesentlichen aus den Nachwirkungen des Surrealismus zu verstehen ist; die weiterhin vom Surrealismus und von inhaltsbestimmten Vorstellungen ausgehende zweite Epoche von 1948 bis 1952; die Epoche linearer Dynamik und texturaler Expressivität von 1952 bis 1953; die Epoche der monumentalen Steigerung des Informel von 1954 bis 1955; die neue Bildform von 1956 bis 1957 sowie die Arbeiten aus den letzten Jahren werden

folgerichtig auseinander entwickelt und zu interpretieren versucht. Das Buch enthält 4 Farbtafeln, 63 Schwarz-weiß-Abbildungen sowie weitere Zeichnungen im Text. Angefügt wurden ferner eine Biographie, eine Bibliographie, eine Übersicht über die Ausstellungen von Tàpies sowie ein französisches Résumé des Textes von Cirlot.
Die drei Bände von Juan Eduardo Cirlot erbringen den Beweis, daß der kritische Berichterstatter in unmittelbarem Kontakt zur lebendigen Entwicklung der Kunst selbst stehen und durch seine Stellungnahme am Gesamtphänomen des Künstlerischen schöpferisch mitwirken kann, das sich nicht auf den Künstler beschränkt, sondern beides umfaßt, das schöpferische Tun und die schöpferische Aufnahme.

Udo Kultermann

Brassai: **GRAFFITI.**
105 Schwarzweiß-Fotos mit einleitendem Text. Zwei Gespräche mit Picasso. Chr. Belser-Verlag, Stuttgart.
Fünfundzwanzig Jahre lang sammelte Brassai „beim Schlendern durch die Straßen" Kinder-Kratz-Zeichnungen an den Mauern von Paris, die heute längst überklebt, zugestrichen oder abgerissen sind. Von der Ursprünglichkeit des Naiven immer wieder aufs Neue gefesselt, fotografierte er diesen Reigen zauberischer Schöpfungen. Picasso, ein Freund des Autors, nannte das Zusammengetragene „eine erstaunliche Sammlung, etwas ganz Prächtiges und Kostbares" — und das ist es auch. Die einmaligen Fotos Brassais wurden verdientermaßen durch 2 Ausstellungen (Museum of Modern Art in New York und Institute of Contemporary Arts in London) einem Teil der Öffentlichkeit bekannt. Brassai weiß die Wandgebilde überzeugend zu erläutern. Welch frappante Ähnlichkeit zu Erscheinungen gegenwärtiger Malerei und Plastik! Nicht nur zum Thema „Kind und Welt", sondern ebenso zur Aktualität der Materie-Bilder von heute hat der Verfasser einen Beitrag geliefert. Wo bleiben unsere alten Begriffe von Ästhetik? Brassai fordert mit diesem prächtigen Werk eine neue, erweiterte Anschauung von der Form heraus.

K. G.

Frank Arnau: **KUNST DER FÄLSCHER, FÄLSCHER DER KUNST**
420 Seiten, über 100 Abb., Preis Ln. 26,— DM.
Econ-Verlag, Düsseldorf.
Der Autor dieses Buches wurde als Verfasser von Kriminalromanen bekannt. Kein Wunder, wenn seine Arbeit über Kunstfälschungen zu einer „Kriminalgeschichte der Kunst" geriet. Das soll keineswegs heißen, dem Thema sei Gewalt angetan worden. Das umfangreiche Buch gibt eine Unmenge von Fakten, aber es geht auch auf die Problematik des Begriffs „Fälschung" ein. Arnau weist darauf hin, daß viele Werke alter Meister in wesentlichen Teilen von Schülern gemalt wurde, daß es zu Cäsars Zeiten in Rom Werkstätten zur Fälschung von Farbedelsteinen gab, daß römische Töpfer griechische Gefäße signierten, daß also Fälschungen so alt sind wie die Kunst selbst.
Die kriminalistische Anlage des Buches wird besonders deutlich bei der Darstellung von Fälscheraffären, wobei Arnau einen Einblick in die Technik der Fälscher gibt. Diese Ausführungen sind stellenweise so detailliert, daß man versucht ist, von einem „Leitfaden für Kunstfälscher" zu sprechen.
Kunstwissenschaftlich gibt das Buch wenig Neues, aber es liest sich mit Spannung. Fordert es stellenweise zum Widerspruch heraus, so regt es auch gleichzeitig zu weiterem Studium dieses Gebietes an, wozu der Verfasser durch ein umfassendes Literaturverzeichnis die nötigen Hinweise gibt.
Es sei noch vermerkt, daß der Econ-Verlag dem Buch eine besondere Sorgfalt angedeihen ließ, sowohl drucktechnisch als in der Wiedergabe zahlreicher, teilweise farbigen Abbildungen.

fhs.

Bernd Lohse — Harald Busch: **KLEINODIEN.** Auserlesene Kunstwerke in Deutschland. Eingeleitet von Rudolf Hagestange, Bilderläuterungen von Helmut Domke. 230 Abbildungen, davon 12 Farbtafeln.
Umschau-Verlag, Frankfurt, 1958.
Das Buch will den Reichtum an erlesenen Kunstwerken aus abendländischer Vergangenheit aufblättern. Es ist ein Bilderbuch im besten Sinne geworden. Die Erläuterungen zu den Bildwiedergaben ist bewußt knapp gehalten.

fhs.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der Maler K. F. Brust, München, ist, 63 Jahre alt, einem Herzschlag erlegen.

PERSONALIA

Der Düsseldorfer Maler Fathwinter erhielt eine Gastdozentur an der Kunsthochschule Hamburg.

Der Maler und Illustrator Gunther Böhmer wurde als Nachfolger von Prof. Karl Rössing an die Akademie für Bildende Künste, Stuttgart (Klasse „Freie Grafik"), berufen.

Der Maler Klaus Arnold erhielt einen Lehrauftrag für Malerei an die Staatliche Kunstakademie Karlsruhe. Der Maler Heinrich Klumbies hat die Leitung der Grafikklasse übernommen.

Der Schweizer Archäologe Dr. Hans Berger wurde Kustos der antiken Abteilung bei den Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel. Sein Vorgänger, Dr. Adolf Greifenhagen, folgte einem Ruf als Direktor des West-Berliner Antiken-Museums.

Der Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie gab auf seiner 9. Mitgliederversammlung in Würzburg seine diesjährigen Stipendiaten bekannt. Es sind dies unter den geförderten Künstlern die Maler Horst Antes, Bernhard Boes und Heimrad Prem sowie der Plastiker Volkmar Haase und die Plastikerin Ursula Sax, ferner der Grafiker Herbert Kämper.
Die Ausstellung „Ars Viva Würzburg 60" vereint über 200 Werke aus dem Stipendiatenkreis und aus der Museumsspende, letztere vorwiegend mit Grafik des Expressionismus. Die 1958 verkündete Grundsatzstiftung für das Duisburger Lehmbruck-Museum wurde abgeschlossen. Sie umfaßt 10 Werke der bedeutendsten europäischen Bildhauer.

Der Erasmus-Preis 1960 der Europäischen Kulturstiftung wurde Marc Chagall und Oskar Kokoschka zuerkannt. Er ist auf 100 000 Gulden (110 600 DM) dotiert und wird am 22. Oktober in Kopenhagen auf der Versammlung der EK von Prinz Bernhard der Niederlande als Vorsitzenden an beide Maler übergeben.

ALLGEMEINES

Eine Ausstellung zeitgenössischer Berliner Künstler aus dem West- und Ostsektor der Stadt wird ab Mitte August in Madrid gezeigt.

Eine Französisch-deutsche Woche findet im Oktober aufgrund der zwischen Frankfurt a. M. und Lyon bestehenden Städte-Partnerschaft in der Mainmetropole statt. Auf diese Sonderveranstaltung der Museumsgesellschaft mit französischen Künstlern und ein entsprechendes Theater- und Filmprogramm werden auch die Kunstausstellungen abgestimmt.

Das Kunstfilm-Festival in Bergamo schloß sich diesmal der Spielfilmbiennale in Venedig an. Der internationale Wettbewerb des Kulturfilms und des Films über die Kunst um den „Gran Premio Bergamo" dauert vom 10. bis 18. September. Außerdem wird eine Goldmedaille als Staatspreis für den originellsten avantgardistischen Film verliehen.

Das „Darmstädter Gespräch" befaßte sich in diesem Jahr mit dem Thema „Der Mensch und seine Meinung". Der hessische Kultusminister Prof. Schütte eröffnete die Diskussion, an der u. a. neben dem Gesprächsleiter Prof. Kogon der Hamburger Prof. Hofstätter mit einem experimentellen Filmbeitrag zur Erforschung der Kommunikationsprobleme beteiligt war. Daneben wird die Sonderausstellung „An mein Volk" auf der Mathildenhöhe, eine Dokumentation „Porträts, Proklamationen, Propaganda, Proteste" gezeigt.

Gewinner des französischen „Prix Château de La Sarraz" ist in diesem Jahr der französische Maler Lenz Klotz. Der Preisjury über die 15 eingeladenen Bewerber aus dem freien Westeuropa gehörte deutscherseits Werner Schmalenbach an. Der „Prix Château de La Sarraz" 1962 wird für Plastik ausgeschrieben.

Auf Initiative des holländischen Peter Stuyvesant-Zigarettenkonzerns haben die „Fondation Européenne de la Culture" und „Stichting Kunst" 13 europäische Künstler der Moderne eingeladen, unter dem Motto „Lebensfreude" eine abstrakte Arbeit für die Werksammlung Stuyvesant einzusenden. Diese Einrichtung will das europäische Gemeinschaftsgefühl fördern helfen. Der deutsche Beitrag stammt von dem Maler Walter Brendel, der österreichische von Peter Bischof, der schweizerische von Max Günther.

Die „Association Internationale des Critiques d'Art" (A.I.C.A.) bittet alle Museen, Kunstvereine und Galerien, ihre Ausstellungskataloge an das Zentralbüro der AICA zu schicken: Echange internationaux. 140, Rue du Faubourg St. Honoré, Paris 8e, oder an: Deutsche Forschungsgemeinschaft, Internationaler Schriftenaustausch, Bad Godesberg, Frankengraben 40. Ferner bittet die AICA im Interesse des internationalen Austausches möglichst viele Katalog-Exemplare zur Verfügung zu stellen, damit jede der 38 Ländersektionen sie erhält bzw. an ihre Mitglieder weitergeben kann.

Eine große internationale Surrealisten-Ausstellung veranstalten in diesem November die New Yorker d'Arcy Gallerys in der Madison Avenue (1091). Sie umfaßt das Werk von etwa 65 Malern und Plastikern aus der Zeit von 1913 bis zur Gegenwart. Die Organisatoren sind André Breton und Marcel Duchamp. Die Ausstellung soll später durch mehrere amerikanische Museen wandern.

Zum vertieften Studium des afrikanischen Kulturkreises bestehen in Paris, London und New York internationale Gesellschaften, deren Pariser Zweig 1956 aus der 1942 gegründeten „Présence africaine" hervorging. Alle drei Gesellschaften schlossen sich nun zu einem gemeinsamen Studienprogramm mit geplanten Konferenzen zur systematischen Behandlung afrikanischer und afro-europäischer Kulturprobleme zusammen. Zugunsten eines Aufbaufonds fand bei Christie in London eine Kunstversteigerung mit Werken statt, die von Sammlern, Galerien und Künstlern dafür gestiftet wurden (200 Werke u. a. von Moore, Picasso, Chagall, Nicholson, Guttuso, Sutherland und Armitage).

Im Rahmen der internationalen Musikfestwochen in Luzern wurde eine Ousstellung „Italienische Maler der Gegenwart" gezeigt. Sie enthielt Werke von Morandi, Sironi, Licini sowie 12 jüngeren Künstlern.

Das Museum für moderne Kunst in Rio de Janeiro zeigt gegenwärtig eine Ausstellung „Deutsche Kunst seit 1945". Sie wurde von Dr. Alfred Hentzen, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, im Auftrag der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, zusammengestellt und umfaßt 266 Werke.

WICHTIGE AUSSTELLUNGEN

Aachen
Museumsverein, Wilhelmstr. 18: Sept. 1960 „Prof. Herrmann Teuber, Gemälde".

Berlin
Haus am Waldsee, Berlin-Zehlendorf, Argentinische Allee 30: Bis 22. 9. „Kenneth Armitage, Lynn Chadwick, Plastik und Zeichnungen".
Galerie Gerd Rosen, Kurfürstendamm 215: Ab 7. September „Joachim Dunkel, Plastiken, Zeichnungen 1954 bis 1960".
Galerie Diogenes, Berlin-Charlottenburg, Bleibtreustraße 7: Ab 30. 8. „Hans Mack, Lichtmalerei".

Bochum
Galerie Wilm Falazik, Nordring 65: Bis 18. 9. „Theo Meier, Gemälde und Grafik".

Braunschweig
Kunstverein, Haus Salve Hospes: Sept. 1960 „Gedächtnisausstellung Gerd Burtchen", im Stuido „Josef Wedewer, Reliefs". 15. 9.—15. 10. „Italienische Künstler, Gemälde und Grafik".

Bremen
Galerie Schnoor, Schnoor 39: Ab 4. 9. „Jos. Wedewer, Gemälde, Guaschen, Zeichnungen".

Darmstadt
Kunstverein, Kunsthalle, Steubenplatz: 16. 9.—30. 10. „Form, Farbe, Fertigung" (veranstaltet vom Verbundkreis).

Dortmund
Museum am Ostwall: Bis 2. 10. „William Scott, Gemälde 1938—60", 9. 10.—30. 10. „Heinrich Campendonk, Gemälde, Aquarelle, Grafik".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum am Hoeschplatz: Bis 2. 10. „Wolfgang Meisenheimer, Italien-Zeichnungen eines Architekten".

Düsseldorf
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab 7. 9. „Gotthard Graubner, Ölbilder, Aquarelle".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42: Sept. 1960 „Lyonel Feininger, Aquarelle".
C. G. Boerner, Kasernenstr. 13: Sept. 1960 „Dekorative Grafik aus vergangenen Jahrhunderten".
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Ab 16. 9. „Terziari, Ölbilder und Gouaches".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: Bis 25. 9. „Ausstellung aus den Beständen des Museums".

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: Sept. 1960 „Hans Staudacher, Neue Gouachen und farbige Zeichnungen".
Galerie Rudolf Zwirner, Am Folkwang-Museum, Kahrstraße 54: 16. 9.—14. 10. „Collagen von Italo Valenti".

Frankfurt
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 20. 9.—14. 10. „Helga Portig, Wandteppiche", „Hans Steinbrenner, Plastik". 18. 10.—15. 11. „Kurt Federlin, Gemälde und Gouachen".
Kunstverein: Bis 2. 10. „Hanny Franke, Gemälde aus vier Jahrzehnten, anläßlich des 70. Geburtstages".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 11. 9.—2. 10. „Paul Eliasberg, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen".

Hamburg
Galerie Brockstedt, Warburgstr. 33: Bis 29. 10. „Georg Gresko, Gemälde und Grafik".

Hannover
Kunstverein, Sophienstr. 2: Bis 18. 9. „48. Herbstausstellung Niedersächsischer Künstler", 16. 10.—20. 11. „Hans Purrmann, das Lebenswerk eines 80jährigen, Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgrafik".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt: 14. 9.—10. 10. „Rolf Müller 1903—1956, Gemälde, Aquarelle, Grafik".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 18. 9.—2. 10. „Herbstausstellung Karlsruher Künstler 1960".

Kassel
Kunstverein, Städt. Kulturhaus, Ständeplatz: Bis 26. 9. „Johnny Friedlaender, Radierungen 1949—60".

Köln
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: Sept. 1960 „G. Drebusch u. G. Deppe, Öl und Grafik". Oktober „Paul Beckmann, Gemälde und Plastik".
Kölnischer Kunstverein: Bis 9. 10. „Alexander Istrati u. Natalia Dumitresco, Gouachen", „K. O. Götz, Mathieu, Serpan, Gemälde".
Galerie Änne Abels, Wallrafplatz 3: Sept.—Okt. 1960 „Peter Brüning", Okt.-Nov. „Alberto Burri".

Lübeck
Overbeck-Gesellschaft: 25. 9.—23. 10. „Paul Flora, Karikaturen".

Mülheim a. d. Ruhr
bücherei, Leineweberstr. 1: 17. 9.—9. 10. „Maler aus Israel".
Städt. Museum zeigt im Kunstkabinett der Stadt-

München
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 25: Bis 5. 10. „Hans Platschek, Porträts und Figuren".
Galerie Deutscher Bücherbund, Marienplatz 26/I: 12. 9.—10. 10. „Mohsen Vasiri, Malerei und Grafik". 11. 10.—15. 11. „Irma Hünerfauth, Gemälde und Grafik".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Joseph-Str. 9/1: Sept. bis Okt. 1960 „Ernst Geitlinger, Arbeiten aus den Jahren 1959—60".

Münster, Westf.
Landesmuseum, Domplatz 10: 8. 10.—20. 11. „Westfälische Kunst 1960".
Galerie Clasing, Kuhstr. 4: 7. 9.—8. 10. „Hans-Jürgen Schliekerm, Gemälde und Gouachen, Bruno Pelz, Radierungen".
Freie Künstlergemeinschaft „Schanze", Ausstellungsräume i. Hauptbahnhof, Berliner Platz: Bis 2. Okt. „Friedrich Werthmann, Stahlplastiken".

Nürnberg
Fränkische Galerie: 2. 9.—2. 10. „Pulga, Ramons, Strazza, 3 Maler aus Mailand".

Offenbach am Main
Städt. Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: Ab Mitte Sept. zur Frankfurter Buchmesse, neben „Holländ. moderne Druckkunst" „Sonderausstellung Eric Gill, engl. Schriftkünstler".

Osnabrück
Städt. Museum: 18. 9.—1. 11. „Staatspreisträger des Niedersächsischen Kunsthandwerks" und „Herb. Zeitner und sein Kreis, Goldschmiedearbeiten".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle, Platz am Hauptbahnhof: 17. 9. bis 16. 10. „Slg. Estorick, London — moderne italienische Kunst".

Schleswig-Holstein
Landesmuseum, Schloß Gottort: Bis 2. 10. „Plastik und Kunsthandwerk von Malern des deutschen Expressionismus".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: Bis 16. 10. „Paul Ern 60 Jahre", „Schülerwettbewerb des Kuratoriums Un teilbares Deutschland". 26. 10.—Ende Nov. „Zeitgenössische Negermalerei aus Zentralafrika".

Stuttgart
Galerie Müller, Uhlandstr. 17: Sept. bis Mitte Nov. „4 junge Engländer". Oktober „Batta Mihailovitch". Institut für Auslandsbeziehungen, Charlottenpl. 17/5: Bis 2. 10. „Fritz Busse, Amerikanische Impressionen".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 17. 9.—9. 10. „Paul Heinrich Ebell, Emil Kiess, Malerei und Grafik".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: Ab 2. 9. „Max Ackermann, Pastelle".

Witten a. d. Ruhr
Märkisches Museum, Husemannstr. 12: 18. 9.—9. 10. „Biro-Maeda-Nicolaus, Junge Maler aus Paris".

AUSLAND

Ascona
Galleria d'Arte, Piazza della Chiesa: 10. 9.—30. 9. „Leon Prebandier, Sculpture, Incisioni, Georgette Rabatel, Mosaici".
Galerie La Cittadella: Bis 19. 9. „Arend Fuhrmann".

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Sept./Okt. 1960 „Picasso, 45 Linolschnitte 1958—60 und Tàpies, Litografien".
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 2.—25. 9. „Horst Antes".
Galerie d'Art Moderne, Aeschengraben 5: 3. 10. bis 10. 11. „Osborne".
Kunsthalle (Basler Kunstverein): Verlängert bis 25. 9. „Meisterwerke Griechischer Kunst".

Kopenhagen
Galerie Köpcke, Lille Kirkstr. 1: Bis 14. 9. „Lora, Paris/Santo Domingo".

London
The Arts Council Gallery, 4 St. James's Square, sw I: Bis 24. 9. „James Mc Whistler, Paintings & other Works".
Ica-Gallery, Dover-Street 17—18: 21. 9.—22. 10. „Matter Painting (u. a. De Staël, Dubuffet, Fontana, Tàpies)".

Paris
Galerie Dauphine, Place Dauphine 19: 4.—18. 10. „Die Malerin Jonquierès". 19. 10.—4. 11. „Reuther, Kleine Formate".

Rom
Galleria Numero, Piazza di Spagna 72 A: Ab 24. 8. „Junge italienische Künstler".

Schaffhausen
Stadtmuseum: Bis 9. 10. „Junge schwäbische Maler und Bildhauer (Bendixen, Busse, Cimiotti, Hajek, Bräher, Kien u. a.)".

Zürich
Kunsthaus Zürich: Bis 16. 10. 1960 „Henry Moore, Plastik und Grafik".

Anmerkung
In unserem Beilagenhinweis auf die Publikation Binder (Seiten 85—96, Heft 1/2 / XIV) ist insofern ein Versehen unterlaufen, als daraus nicht hervorging, daß Joseph Binder, Beilstein/Württ., freischaffender Künstler ist und die Veröffentlichung von der Expo Non Profit Corporation inszeniert wurde. Die Hinweisnotiz wird hiermit berichtigt. Die Redaktion



Man bleibt
ihm treu –

weil er sich selber
treu bleibt



Volkswagen

